CARLO SALINARI

MITURILE ŞI CONŞTIINŢA DECADENTISMULUI ITALIAN

Coperta colecţiei

SERGIU GEORGESCU

CARLO SALINARI

MITI E COSCIENZA DEL DECADENTISMO ITALIANO

(g) Prima edizione: febbraio 1960

Giangiacomo Feltrinelli Editore

Milano

Toate drepturile asupra acestei versiuni slnt rezervate Editurii ÜNIVEJRS

MITURILE SI CONŞTIINŢA

DECADENTISMULUI

ITALIAN

(D’ANNUNZIO, PASCOLI,

FOGAZZARO, PIRANDELLO)

în româneşte de

CONSTANTIN IONCICÄ

Bucureşti, 1971

Editura UNIVERS

INTRODUCERE

PLANUL iniţial al acestui volum era cu totul altul decît ceea ce a rezultat în final. Faptul nu ar prezenta nici un interes pentru cititor dacă nenumăratele modificări aduse cărţii de-a lungul anilor n-ar însemna tot atîtea experienţe care, oricît de modeste şi limitate, s-ar putea dovedi, totuşi, într-un fel instructive. De aceea socot că nu e chiar atît de inutil să dau unele informaţii preliminare.

în 1954 am început să studiez literatura deceniului lui Giolitti, mai cu seamă din preocupări de ordin istoric. Aveam impresia că imaginile acelei perioade, aşa cum fuseseră schiţate de unul sau de altul şi cum mai stăruie încă în minţile celor mai mulţi, puteau fi socotite mitologice. Imaginea fascistă a *Micii Italii*, preocupată exclusiv de

probleme de administraţie curentă, şi, prin opoziţie, cea liberală a unei Italii care atinsese un anume echilibru - a democraţilor moralişti - a unei Italii umilită de transformism, guvernată de o clasă conducătoare coruptă, lipsită de programe sau idealuri şi incapabilă să răspundă prin reforme serioase marilor probleme ale ţării. în ce mă priveşte, îmi place să cred că perioada respectivă a fost extraordinar de bogată în frămîntări şi în contradicţii şi că în ea exista aceeaşi multitudine de probleme - economice, politice, sociale, culturale - care şi astăzi ne stau în faţă şi pe care sîntem chemaţi să le rezolvăm. Giolitti şi giolittismul, dezvoltarea economică, triumful idealismului, apariţia naţionalismului, experienţele avangardiste, ba chiar frămîntările din mişcarea socialistă şi din cea catolică mi se păreau probleme asupra cărora trebuia să revenim, aprofundîndu-le, pentru că în acest fel importanţa şi consecinţele lor căpătau mai mult relief.

Tot astfel, în domeniul specific al literaturii (şi al culturii în genere) socoteam drept parţială şi unilaterală, dacă nu complet falsă, schema după care elementul caracteristic şi de maximă însemnătate din acea perioadă trebuia căutat în efortul de a desprovincializa cultura noastră şi de a o conecta la experienţele europene în curs (schemă căreia n-a ştiut să-i reziste nici chiar Garin, influenţat, probabil, de atitudinea sa polemică faţă de filozofia oficială şi academică, a catedreilor şi a bărbilor) ', schemă care a sfîrşit prin a domina aprecierea asupra literaturii italiene din secolul XX, privită în funcţie de etapele succesive ale *desprovincializării* ei. Pentru că o asemenea optică sfîrşeşte prin a conduce, adeseori, la concluzii greşite, fie considerînd drept *provinciale* momente şi aspecte ale istoriei noastre care de fapt nu sînt (întregul filon al culturii *meridionaliste*, de pildă, este mai modern şi mai european decît agitaţia zgomotoasă şi experimentalismul futuriştilor şi al lui Papini), fie recunoscînd rădăcini europene în curente şi scriitori care ar trebui mai degrabă reconsideraţi în cadrul

culturii noastre din acel timp (de pildă, Pascoli). Oricum, planul pe care l-am trimis atunci editorului (cu un eseu de aprox. o sută de pagini) prevedea un volum privind literatura italiană din epoca lui Giolitti, împărţit în trei părţi: prima, dedicată orientării spirituale de ordin general (şi, prin urmare, legat de ele, problemelor istoriei politice şi economice), cea de a doua artelor poetice, iar a treia principalelor personalităţi artistice. Din acest proiect, după cum se va putea constata, n-a rămas aproape nici urmă.

Faptul se datorează mai multor cauze. în primul rînd, pentru că, aprofundînd problemele, periodizarea iniţială se dovedea a fi falsă. E de ajuns să ne gîndim că personalităţile cele mai proeminente din perioada giolittiană - Croce, D'Annunzio, Pascoli, Pirandello sau chiar Fogazzaro - se formaseră în perioada precedentă, ba mai mult, că cel mai mare scriitor italian de după Verga, Italo Svevo, scrisese deja două romane şi atinsese punctul culminant al artei sale înainte de sfîrşitul secolului trecut.

1 Mă refer la volumul *Cronache di filosofía italiana*, Barí, Laterza, 1955.

Că tocmai în anii care au precedat sfîrşitul de secol trebuia căutată originea unor curente de opinie şi a unor poziţii de idei care în epoca giolittiană şi-au găsit un loc de prim plan: cum ar fi naţionalismul care în decursul „deceniului fericit" a devenit un partid politic destinat să domine viaţa publică italiană, care şi-a găsit bazele structurale în dezvoltarea economică a primilor ani ai secolului nostru, dar încă din deceniul precedent fusese elaborat ca ideologie a unor importante grupuri de intelectuali, ca „naţionalism retoric", şi îşi găsise expresia în acţiunea unui om politic, Crispi, şi în opera unui scriitor, D'Anmunzio. Sau cum ar ifi criza lumii catolice, care a izbucnit în primul deceniu al secolului nostru, dar a fost pregătită în prealabil de politica lui Leon al XIII-lea, de dezvoltarea Acţiunii Catolice şi de revendicările prezentate de mişcarea socialistă. Cu alte cuvinte, în timp ce, în periodizarea iniţială, termenul *ad*

que?*n*, primul război mondial, rămînea stabil (ba chiar se manifesta tot mai mult ca un moment esenţial în care experienţele precedente intrau în criză, iar problemele erau puse într-o nouă dimensiune), termenul *a qno* trebuia dat îndărăt cel puţin cu un deceniu. In realitate, secolul XIX italian ia sfîrşit o dată cu publicarea lui *Mastro don Gesualdo* (1889), ultima mare operă a şcolii veriste: între anii 1890 şi 1900, asistăm în literatură la creşterea impetuoasă a reacţiei spiritualiste. E de ajuns să ne gîndirn la ofensiva net antizolistă şi antinaturalistă condusă de D'Annunzio în numele visului, al iluziei, al necunoscutului, al idealului; la tentativa lui Fogazzaro de a goli cucerirea cea mai avansată şi mai revoluţionară a ştiinţelor pozitive, principiul evoluţiei naturale, de orice conţinut materialist şi de a le concilia cu dogma catolică; la evoluţia în sens simbolist a poeziei pascoliene; la lichidarea principiilor fundamentale ale naturalismului săvîrşită de Pirandello şi de Svevo încă în primele lor romane. Secolul XX în Italia - şi nu numai în Italia - se naşte sub semnul reacţiei spiritualiste faţă de ultima manifestare progresivă a.gîndirii burgheze din secolul XIX, pozitivismul, şi faţă de cea mai avansată tentativă de artă realistă, verismul. E evident că simptome ale unei atari reacţii pot fi întîlmite încă înainte de 1890, e evident, pe de altă parte, că verismul şi pozitivismul vor continua să vieţuiască sau să supravieţuiască şi după acea dată (să ne amintim *I viceré* a lui De Roberto), dar acest lucru e inevitabil în orice periodizare şi nu înseamnă că istoria literaturii italiene din prima perioadă a secolului XX - circa douăzeci şi cinci de ani, care se întind, aproximativ, de la 1890 la 1915 - nu răntîne, în esenţă, istoria reacţiei spiritualiste.

Dar această istorie nu este numai negativă. Reacţia respectivă corespunde, desigur, unui proces involutiv al întregii societăţi europene care va culmina în drama primului război mondial. Dar, într-un fel, ea provoacă şi desprinderea de clasa conducătoare a multor artişti care au

adoptat o atitudine de opoziţie deschisă. Conştiinţa crizei, solitudinea artistului smuls din naturalul său *humus* istoric, disperarea omului modern sînt marile teme în care artiştii fiecărei naţiuni apar conştienţi de alienarea societăţii din care fac parte (în această carte, vom întîlni o atare atitudine în opera îui Pirandello). Pe de altă parte, chiar şi înlăuntrul acelei reacţii se verifică fenomene cu evidente laturi pozitive. E de ajuns să ne gîndim la Benedetto Croce, al cărui profil este, într-adevăr, cel al unui conservator, dar al unui conservator luminat care numai o dată cu trecerea anilor şi schimbarea condiţiilor devine din ce în ce mai închistat. Nu se poate tăgădui faptul că el dă revoltei antipozitiviste din acei ani, dusă în numele unui vag „ideal" şi a unor şi mai vagi „raţiuni ale spiritului", o sistematizare organică şi raţională, de substanţă laică şi imanentistă, în care încearcă să păstreze cîteva din cuceririle gîndirii burgheze ale secolului XIX. Nu se poate tăgădui faptul că el ştie să opună reale exigenţe de reînnoire şi primenire valului iraţionalist şi căutării dezordonate de modernitate, exigenţe pe care le susţine cu curaj împotriva schemelor plate şi perimate ale culturii academice, împotriva aspectelor celor mai dulcege şi tulburi ale spiritualismului triumfător (chiar dacă, aşa cum s-a observat, săvîrşeşte o operaţie analogă împotriva vîrfurilor celor mai avansate şi revoluţionare atît ale materialismului cît şi ale gîndirii burgheze). Tocmai aceasta poziţie a sa de conservator, dar luminat, este aceea care ridică împotriva lui Benedetto Croce nu numai pe cei ce se situează în opoziţie şi refuză societatea contemporană lor, dar şi pe campionii spiritualismului şi iraţionalismului, care nu-i pot ierta faptul că este „o bombă încărcată cu bun simţ", adică nu-i pot ierta disciplina sa mentală, bazată pe idei clare şi distincte, polemica sa contra retoricii şi superficialităţii tradiţionale şi contra noilor mituri decadente. Astfel că, în acei ani, Benedetto Croce domină cultura italiană, dar nu are prieteni adevăraţi, nu este obiectul unor entuziasme sau al unor

exaltări (ca şi Giolitti, care poate fi considerat corespondentul filozofului napolitan pe planul politicii). El are o influenţă enormă asupra tuturor, dar rămîne în afara curentelor de opinie şi de cultură care începeau să se manifeste atunci: rămîne, în ciuda unor apropieri iniţiale sau mai bine zis a unor confuzii, în afara mişcărilor de avangardă, respinge toate curentele iraţionaliste, e neîncrezător faţă de novatorii catolici, rămîne indiferent faţă de problematica meridională, nu se confundă nici măcar cu moraliştii de la revista *La Voce*, faţă de care păstrează întotdeauna o distanţă fără echivoc.

în sfîrşit, trebuie adăugat că istoria reacţiei spiritualiste poate prezenta aspecte pozitive şi dintr-un alt punct de vedere. Pentru că, dacă e adevărat că unitatea culturii din secolul XIX este distrusă de afirmarea decadentismului, e tot aşa de adevărat că în haosul şi în fragmentele rezultate se pot regăsi descoperiri parţiale (cu alte cuvinte, cunoştinţe efective deşi limitate, asupra realităţii), care reprezintă cuceriri ce nu mai pot fi nesocotite de spiritul modern. De aici o împletire complexă de probleme care fac ca analiza culturii şi artei din secolul XX să fie deosebit de delicată.

★

Totuşi, aceste chestiuni, precum şi altele ivite în cursul cercetării, puteau sugera doar o lărgire a perioadei luate în consideraţie, nu şi o modificare radicală a orientării volumului. Această schimbare profundă a fost dictată de alte raţiuni. Mai precis de faptul că metoda de cercetare urmată se putea dovedi puţin convingătoare tocmai în momentul culminant, cînd trebuia folosită în analizarea şi înţelegerea fiecărei personalităţi poetice. Vreau să spun că cercetările istorice asupra curentelor de idei şi de gust şi analiza poeziei unui singur poet puteau să dea impresia că se mişcă în planuri paralele, care ar sfîrşi prin a lăsa între ele unele goluri greu de completat. în sfîrşit, nu-mi ascundeam faptul că soluţionarea problemei analizei critice

de tip marxist a fiecărui autor luat în parte devenea, într-un anumit sens, dăunătoare însăşi interpretării marxiste a unei întregi perioade istorice: deoarece, fără soluţionarea acelei probleme, nici măcar n-ar fi fost atinsă obiecţia de fond care îi recunoaşte marxismului o anume validitate în domeniul istoriei ideilor şi culturii, dar nu-l socoate potrivit să pătrundă nici măcar în istoria poeziei. De aici necesitatea de a răsturna schema iniţială şi de a pleca nu de la reconstituirea spiritului general al societăţii sau a curentelor de idei, ci de la fiecare scriitor în parte şi, firește, de la scriitorii de primă mînă.

O atare răsturnare nu însemna, desigur, nici abandonarea unei metode materialiste şi marxiste de cercetare în domeniul poeziei, nici acceptarea cunoscutei teze despre imposibilitatea unei istorii a literaturii (şi despre posibilitatea exprimării unei aprecieri critice asupra fiecărui autor luat în parte) L însemna, pur şi simplu, încercarea de a nu evita nici măcar în orientare sau în schema expozitivă ceea ce apare ca un obstacol major pentru o critică consecvent marxistă. în realitate, metoda urmată în stabilirea punctului de vedere de la care urma să plece volumul era, firește, de inspiraţie gramsciană, dar proba faptelor dovedise că nu era îndeajuns de elaborată.

1 în legătură cu teza crociană a imposibilităţii unei istorii a poeziei şi a problematicii în jurul acestui subiect, cf. recentul şi lucidul eseu al lui N. Sapegno, *Prospettive della storiograjia letteraria*, în *L'approdo letterario*, ianuarie-martie 1958.

Ea pleca de la unele exigenţe - de altfel împărtăşite de mulţi - care mi se păreau şi mi se par şi acum juste. în primul rînd, necesitatea ca şi poezia să fie istoricizată, să nu i se îngăduie să se sustragă legii căreia i se supun toate lucrurile produse de oameni: aceea de a fi comprehensibile numai în raport cu timpul în care s-au născut şi cu condiţiile care le-au nutrit. în al doilea rînd, polemica antiromantică (destul de răspîndită în cultura italiană mai recentă), care

tindea să revalorifice în faţa fanteziei libere, creatoare, elementele conştiente de gîndire, de cultură, de tehnică, nu mai puţin esenţiale într-o operă de artă, şi care constituie factorii ei de echilibru, de armonie şi de unitate. în fine, convingerea că structurile economice şi raporturile dintre clase sînt, în ultimă instanţă, elementele determinante în orice perioadă istorică. Astfel, consideram că criticul trebuie să urmărească cu un ochi atent legătura subtilă care uneşte anumite fenomene social-economice în momentul creşterii şi al afirmării unei anumite clase conducătoare şi, prin urmare, a grupurilor de intelectuali care o exprimă elaborînd o ideologie, un obicei, un gust, o cultură nouă, un stil nou, pînă ce ajunge la personalitatea poetului, la ceea ce acceptă şi ceea ce respinge, la preferinţele sale, la ideile sale, la experienţele sale, într-un cuvînt la poetica şi la poezia sa. îmi dădeam seama că pericolul cel mai mare pe care-l putea prezenta o asemenea metodă era cel al determinismului, al postulării unui raport mecanic între fenomenele social-economice şi producţia artistică; determinism care poate duce atît la soluţii groteşti, cît şi la soluţii false, cînd criticul se mulţumeşte să pună una lîngă alta analiza structurii economice şi pe aceea a poeziei fără să găsească legăturile ce le unesc (de pildă, economia din Ferrara în secolul XVI, pe de o parte, şi poezia lui Ariosto, pe de alta). Dlar socoteam ică o atare primejdie poate fi evitată printr-o mai mare articulare a gamei de mediaţii intermediare şi, mai ales, cu ajutorul modulului gramscian al studiului caracteristicilor şi formării diferitelor grupuri de intelectuali, adevărat termen mediu între fenomenele socialeconomice şi personalitatea artistului.

Cu toate acestea, în ciuda faptului că asemenea premise ar fi fost, am impresia, substanţial juste, răsturnarea schemei de cercetare permitea o mai bună explioitare şi aprofundare a unor chestiuni destul de importante. In primul rînd, ceea ce s-ar putea numi „legea perioadelor lungi”. Ea se găseşte formulată cu claritate într-o scrisoare

a lui Engels: „Cu cît domeniul pe care-l cercetăm se îndepărtează mai mult de cel economic şi se apropie de cel pur ideologic, abstract, cu atît mai multe elemente întîmplătoare vom găsi în dezvoltarea lui, cu atît mai multe zig-zaguri va prezenta curba lui. Dar dacă veţi desena axa medie a curbei, veţi constata că, cu cît perioada considerată este mai îndelungată şi cu cît domeniul studiat este mai vast, cu atît mai mult merge această axă paralel cu axa dezvoltării economice” ’. Lege a perioadelor lungi care, prin deducţie şi extensiune logică, se poate transforma în lege a „perioadelor scurte”: pentru că, dacă e adevărat că, cu cît e mai lungă perioada cercetată cu atît mai mult axa dezvoltării ideologiilor (şi, prin urmare, şi aceea a artelor) va trece aproximativ paralelă cu cea a dezvoltării economice, va fi adevărat şi contrariul. Cu alte cuvinte, cu cît e mai scurtă perioada cercetată, cu atît mai puţin va fi paralelă axa ideologică cu cea a dezvoltării economice, şi corespunde cu atît mai mult cu o linie frîntă, dezvăluind, cum zice Engels, elemente accidentale. în cazul, însă, al unui singur scriitor luat în parte (care reprezintă o perioadă foarte scurtă, aproape chiar un punct în curba istoriei), această linie va fi atît de frîntă, încît în majoritatea cazurilor va fi destul de dificil să regăseşti o legătură, care să nu fie foarte mediată şi fin articulată, cu axa dezvoltării economice. Şi atunci problema e de a reconstrui *patosul istoric* al operei de artă („ceea ce are particular şi universal în acelaşi timp” pentru a întrebuinţa o expresie a lui Della Volpe[1] [2]), plecînd de la toate elementele pe care însăşi opera ni le pune la dispoziţie şi reconstruind acea linie frîntă în limitele posibilului şi documentabilului, în

1 K. Marx — F. Engels, Opere alese in două volume, voi. II, E.S.P.L.P., Buc., 1955, p. 554 ; cf. de asemenea Marx e Engels, Sull’arte e la letteratura, Milano, Universale Economica, 1954, pp. 6—7, şi excelenta introducere a lui V. Gerratana. în legătură cu „perioadele lungi" cf. şi G. Della Volpe, Per una critica materialistica delta poesía, în II Contemporáneo, mai 1959, şi Gerratana, în II Contemporáneo, februarie- martie 1959.

orice caz fără pretenţia de a suprapune rezultatele cercetării istorico-economice cu cele ale analizei operei (de altfel, chiar Marx ne-a atras atenţia că există „un raport inegal” între dezvoltarea producţiei spirituale şi a producţiei materiale corespunzătoare şi că nu întotdeauna se poate crea un raport mai mult sau mai puţin direct între prima şi cea de a doua) '.

Mai mult încă, în analiza întreprinsă asupra unui singur autor luat în parte, elementele accidentale (adică acelea care nu sînt caracteristice din punctul de vedere al dezvoltării generale a formaţiei social-economice) au o valoare nu mai puţin determinantă decît elementele istorice de fond. în primul rînd, pentru că prin ele se poate ajunge la elementele istorice generale care au avut efectiv o incidenţă asupra operei poetului, elemente istorice generale care nu întotdeauna (ba chiar aproape niciodată) corespund *tuturor* elementelor ce Caracterizează o anumită perioadă istorică. E de ajuns să ne gîndim, de pildă, că mitul naţionalist (cu toată încărcătura sa de exaltare a forţei, a violenţei şi a sexului) - care e totuşi o componentă ideologică fundamentală a epocii imperialismului - în timp ce-şi are purtătorul de cuvînt în D’Annunzio, nu atinge cîtuşi de puţin opera contemporanului Pirandello, deşi e legată de acelaşi fenomen istoric (imperialismul) în aspectele sale de alienare a personalităţii umane, de dominare a lucrurilor asupra oamenilor ş.a.m.d. în al doilea rînd, pentru că, în cadrul „perioadelor scurte”, elementele accidentale nu se mai prezintă ca atare şi dobîndesc o valoare caracterizantă. Astfel, luînd în consideraţie întregul arc al literaturii decadente (în timp şi în spaţiu), Lukăcs poate pe bună dreptate să indice drept un element caracterizam reprezentarea omului rupt de orice legătură externă, fie cu societatea fie cu istoria [3]. Şi acest lucru corespunde, aproximativ, curbei mediane a ideologiilor care pe planul

2 Cf. G. Della Volpe, Ma tanto lo impedisce che l’uccide, în II Veni, iunie 1959, p. 21.

ideilor reproduc traumatizarea şi alienarea omului modern, şi merge paralel cu dezvoltarea economică a secolului nostru, dezvoltarea capitalismului monopolist. Dar omul lui Pavese - care prin multe din aspectele sale poate fi raportat la definiţia lukăcsiană - e caracterizat (şi nu în mică măsură) şi de alte aspecte (de sex, de gust, de sugestii culturale, de experienţe practice, de preferinţe stilistice etc.), care nu interesează definiţia generală, dar nu pot fi despărţite de Pavese şi de acea cunoaştere, de loc neglijabilă, a realităţii - adică artă şi prin urmare dimensiune universală, nu individuală - pe care ne-a dat-o. De altfel, mi se pare că există un argument care clarifică definitiv chestiunea: acela al mijloacelor de expresie. Caracteristicile de expresie aile unui anume artist (de limbă la un scriitor, de culoare sau desen la un pictor ş.a.m.d.),sînt, desigur, elemente accidentale din punctul de vedere al „perioadelor lungi", dar sînt determinante (nu mai puţin decît factorii istorici şi ideologici) în examinarea unei singure personalităţi poetice luate în parte.

*

Am ajuns, astfel, la o a doua chestiune, la fel de importantă, care priveşte însuşi caracterul criticii literare. E recunoscut de toată lumea - în afara, poate, a oîtorva supravieţuitori estetizanţi care se încăpăţînează să-l considere pe critic drept un *artifex additus artifici*, drept o maimuţă care-l imită pe poet - că critica literară aparţine sferei cunoaşterii istorico-ştiinţifice. Metoda sa, prin urmare, n-ar trebui să se deosebească de metoda proprie acestui tip de cunoaştere. Dar în concepţia materialistă cunoaşterea corespunde reflectării lumii exterioare în conştiinţa omului (contrar concepţiei idealiste după care cunoaşterea creează ea însăşi obiectul conştiinţei). Dar reflectarea realităţii în conştiinţa omului nu este simplă şi directă. Ea comportă o lungă serie de aproximări cu ajutorul cărora gîndirea

3 Cf. G. Lukdcs, II significato attuale del realUmo critico, Torino, Einaudi, 1957.

săvîrşeşte o dublă operaţie: prima - de simplificare şi abstracţie şi a doua în sens invers, de reîntoarcere la concret. Cu alte cuvinte de la intuiţia sensibilă a unui obiect determinat, trecînd prin alăturarea caracterelor comune cu alte obiecte, gîndirea ajunge la concepte generale şi abstracte. De aici reparcurge drumul în sens invers, întorcîndu-se la obiect, care, însă, după acest proces i se dezvăluie în toate relaţiile şi determinările sale, în toată concreteţea sa. în legătură cu aceasta Marx expune în schiţa *Introducerii* la lucrarea *Contribuţii la critica economiei politice* cu mare precizie metoda ştiinţei: „Pare just să se înceapă cu ceea ce este real şi concret, cu premisele reale, deci, de pildă în economia politică, cu populaţia, care e baza şi subiectul întregului proces de producţie social. Dar, la o examinare mai atentă, această metodă se dovedeşte a fi greşită. Populaţia este o abstracţie dacă lăsăm la o parte, de pildă, clasele din care ea se compune. Aceste clase sînt, la rîndul lor, o vorbă goală dacă nu cunoaştem bazele pe care se întemeiază ele, de pildă muncă salariată, capital etc... Prin urmare, dacă aş începe cu populaţia, aceasta mi-ar da o idee haotică despre întreg, şi numai în urma unor determinări mai apropiate, aş ajunge în mod analitic la noţiuni din ce în ce mai simple; de la concretul reprezentat aş trece la abstracţii din ce în ce mai sărace, pînă cînd aş ajunge la determinările cele mai simple. De aici ar trebui să mă întorc din nou pe acelaşi drum pînă cînd aş ajunge în cele din urmă iar la populaţie, de data aceasta însă nu ca idee haotică despre întreg, ci ca totalitate bogată, cuprinzînd numeroase determinări şi relaţii... Această din urmă metodă este evident justă din punct de vedere ştiinţific. Concretul este concret pentru că reprezintă sinteza unei serii de determinări, deci unitatea în cadrul diversităţii. De aceea în gîndire el apare ca un proces de sinteză, ca rezultat şi nu ca punct de plecare, deşi el reprezintă punctul de plecare real” r.

Pentru mine este limpede că o concepţie marxistă a criticii literare trebuie să pornească de la extinderea la critică a metodei proprii ştiinţelor pozitive. Cu atît mai mult cu cît această metodă corespunde celor mai autentice experienţe efectuate de critică. Ea pleacă întotdeauna de la concret, de

1 Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere*, voi. 13, Editura Politică, Bucureşti, 1962, p. 674.

la lectura operei, dar, la prima lectură, aceasta i se prezintă ca o îngrămădire de impresii subiective, fără o necesitate şi validitate generale. Intervenţia gustului (şi prin urmare universalizarea sa) are loc tocmai printr-o muncă de analiză, cînd opera este descompusă în elemente abstracte, care ne permit totuşi să surprindem relaţiile operei cu mediul cultural, cu cel istorico-social, cu cel lingvistic, cu înseşi datele biografiei autorului. După o astfel de muncă de analiză criticul se întoarce la concret, adică la poezie, cu o capacitate de înţelegere care nu se mai întemeiază acum pe impresii subiective, ci pe date obiective şi ştiinţifice. Aceasta este metoda - chiar şi atunci cînd nu sîntem conştienţi de ea - care a dus la mari descoperiri critice, ea este imanentă în conştiinţa criticului, în momentele în care el realizează o cercetare cu adevărat ştiinţifică. Tot aşa cum este imanentă ispita de a se smulge din înlănţuirea datelor obiective, de a universaliza o impresie subiectivă şi, în lumina ei, de a privi şi interpreta întreaga operă. Ispită care îşi are origina în caracteristicile de araţional ce par intim legate de fenomenul artistic, ispită care a alimentat şi alimentează o bună parte dîn critica impresionistă (care, uneori, poate atinge chiar rezultate excelente dacă, din întîmplare, impresia subiectivă coincide cu semnificaţia obiectivă a operei; dar pentru a fi considerată validă, impresia subiectivă trebuie, în orice caz, să-şi supună rezultatele verificării unei cercetări ştiinţifice); de această ispită n-a scăpat nici Croce teoreticianul, deşi

Croce criticul a sfîrşit adesea prin a intra în contradicţie cu însăşi metoda sa.

Se ştie că pentru Croce judecata asupra operei trebuie să treacă prin diferite stadii. Primul este acela al reproducerii în noi înşine a operei de artă, pentru că nu e posibil să judecăm o poezie dacă ea constituie pentru noi un dat de fapt brut, un document arid. E necesar să retrăim poezia, să-i resimţim fascinaţia şi armonia cîntului, altminteri calea criticii ne este închisă. *Sensibilitatea* de care s-a vorbit atîta constă tocmai în această capacitate de a adera la frumos şi de a fugi de urît. Prin ea, poezia, „dacă există realmente, este receptată şi însuşită cu bucurie de spiritul contemplator; dacă, în schimb, se dovedeşte mincinoasă şi inexistentă, îl dezamăgeşte şi îl irită sub forma urîtului" U Critica sensibilistă şi impresionistă - după cum crede Croce - se opreşte la acest prim stadiu, în anticamera criticii adevărate, care apare numai o dată cu judecata, adică atunci cînd datele sensibilităţii sînt universalizate prin categorie, cînd se dă nume lucrurilor, cînd ceea ce a fost simţit ca frumos e recunoscut ca frumos şi, dimpotrivă, este definit drept urît ceea ce repugnă gustului. Judecata nu are nevoie de multe cuvinte. îi este de ajuns formula: „Există o operă de artă A. - cu corespondenta negativă: nu există o operă de artă A" [4]. Acesta e elementul nou pe care-4 introduce Croce în metodologia critică: *philosophus* (categoria) alături şi deasupra lui *artifex* (reproducerea fantastică, sensibilitatea). Acelor care ar putea crede că o atare noutate nu este foarte importantă, Croce le răspunde evidenţiind complexa pregătire filozofică pe care o cere o riguroasă gîndire a categoriilor, ce „nu poate deveni operativă decît cu ajutorul filozofiei, numai şi numai cu ajutorul filozofiei, şi în nici un caz cu al unei singure părţi din ea cum ar fi filozofia artei sau estetica, care nu este cu adevărat inteligibilă decît în întregul din care face parte, sau în legătură cu filozofia tuturor celorlalte forme ale

4 Idem, Breviario d'estetica, Barí, Laterza, 1279 (3-a ediz.), p. 95.

spiritului” [5]. Ajuns aici, procesul ar părea închis şi, într-adevăr, în prima fază a gîndirii crociene aici se oprea. Dar într-o dezvoltare ulterioară el adăuga celor două stadii pe care le-am descris un al treilea, *caracterizarea*: care nu poate să privească forma poeziei ca „una, indivizibilă, identică la toţi poeţii, pentru că este forma frumuseţii”, ci „se referă într-adevăr la conţinutul poeziei, la sentimentul pe care poezia l-a exprimat şi în acelaşi timp amplificat, transformîndu-l în aerul său, şi care acum, făcînd abstracţie de această idealizare, este reconsiderat în elementele sale, în acel ceva *caracteristic* care (potrivit mottoului lui Goethe) e ca un punct de plecare al frumosului... Caracterizarea unei poezii implică determinarea conţinutului sau motivului fundamental, prin referire la o clasă sau la un tip psihologic, la tipul şi la clasa cea mai apropiată; şi, făcînd acest lucru, criticul apelează la ascuţimea sa de spirit şi îşi dovedeşte fineţea şi subtilitatea, trudă care îi aduce satisfacţie numai atunci cînd, citind şi recitind şi cîntărind, reuşeşte în cele din urmă, după ce a surprins trăsătura fundamentală, să o definească printr-o formulă” h E uşor de observat că în schema crociană există unele exigenţe juste, care

- aşa cum se întîmplă întotdeauna cu filozofii idealişti - sînt *mistificate* (folosesc termenul în aacepţiunea marxistă) tocmai de premisele filozofice generale. Astfel, dacă *caracterizarea* ar putea avea o valoare ca punct de sosire al procesului de analiză şi de abstractizare de care am vorbit (elementul cel mai general şi mai simplu care reuşeşte să le cuprindă pe toate celelalte, *punctul* de la care trebuie să se plece pentru a se întoarce la concret), ea devine superfluă în schema crociană deoarece, o dată ajunsă la judecata definitivă, nu mai poate adăuga nimic, şi pentru că, fiind vorba de o clasă psihologică abstractă, nu poate avea valoare istorică şi cognitivă. Tot astfel şi cu exigenţa justă de a universaliza impresiile subiective şi de a readuce critica în sfera cunoaşterii ştiinţifice, care exigenţă se

5 Idem, La poesía, ed. cit., p. 114.

pierde în concepţia crociană pentru că judecata (categoria) nu adaugă, într-adevăr, nimic datelor sensibilităţii, pentru că, în ciuda efortului pe care-l cere o riguroasă gîndire a categoriilor, judecata crociană nu va putea afirma că este frumoasă o poezie care n-a fost receptată ca atare de sensibilitate. Vreau să spun că pentru Croce medierea - adică universalizarea

- datelor sensibilităţii nu are loc - cel puţin în schema metodologică - pe baza unei extinderi a datelor experimentale, istorice şi obiective, care se află la dispoziţia criticului. Respectiv, nu are loc în singurul mod posibil şi real, întrucît Croce este, evident, prizonierul concepţiei idealiste a cunoaşterii ca sinteză apriori.

Primul element de diferenţiere, aşadar, al celor două metode (cea materialistă şi cea idealistă) stă tocmai în aprecierea diferită a stadiului iniţial al criticii. în timp ce una

Ibidem, pp. 123--124.

o acceptă ca moment al reproducerii imaginative şi intuitive a artei şi, prin urmare, ca element ineliminabil al unei succesive sinteze apriori (sau judecăţi), cealaltă o refuză ca pe un moment haotic care trebuie depăşit prin descompunerea procesului de sinteză care a dat naştere operei de artă, prin analiza tuturor relaţiilor dintre elementele constitutive ale acestei sinteze, prin căutarea (dacă e posibil) a elementului cel mai general la care pot fi raportate toate celelalte şi care poate servi de *ipoteză* în cadrul întoarcerii la concretul operei de artă spre a o înţelege în toată complexitatea şi istoricitatea ei. Urmează de aici că cel de al doilea stadiu (judecata) rărnîne într-un caz legat de premisele intuitive şi imediate de la care pleacă şi se limitează să recunoască dacă poezia există sau nu, în timp ce în celălalt caz este rezultatul unui proces care-i oferă o bază obiectivă; astfel, *ipoteza* care e formulată e utilă totodată şi judecăţii de valoare şi înţelegerii istorice şi gustuilui (mediat) al poeziei.

în sfîrşit, coneepînd critica ca pe o ştiinţă şi asimilîndu-i metoda cu cea a ştiinţelor pozitive (naturale şi istorice, bineînţeles în cadrul unei gnoseologii materialiste), se determină o continuă trecere de la text la elemente care se află în afara textului şi de la acestea la text. Un fel de *cerc* - pentru a utiliza un termen al lui Leo Spitzer - care nu se dezvoltă înlăuntrul operei, ci uneşte opera cu istoria care o înconjoară. într-un astfel de *cerc* textul ne garantează că cercetarea are o anumită funcţionalitate pentru înţelegerea poeziei supuse examinării, elementele care se află în afara textului ne dau verificarea obiectivă (şi valabilă din punct de vedere universal) a ceea ce este sugerat de text.

în aceste condiţii diferitele.stadii ale criticii se configurează în felul următor:

1) descompunerea operei în elementele care constituie sinteza artistică şi cercetarea relaţiilor ideologice, culturale, istorice, psihologice pe care aceste elemente le conţin;

2) formularea unei *ipoteze* care să-şi aibă origina în aspectele comune ale *tuturor* acelor elemente sau care cel puţin să nu fie contrazisă de nici unul din ele (în caz contrar va trebui să formulăm o ipoteză care să prevadă şi acele contradicţii);

3) întoarcerea la opera care este evaluată şi înţeleasă (adică gustată) în lumina acelei ipoteze.

★

E mai mult decît legitimă bănuiala că trăsăturile caracteristice ale unei metode critice ar fi întotdeaua determinate de concepţia generală a artei pe care această metodă o presupune: şi nu e greu de observat că aspectele fundamentale ale criticii crociene, distincţia dintre ipoezie şi nonpoezie, lipsa de autenticitate istorică a caracterizării psihologice, refuzul structurilor intelectuale ale operei de artă ş.a.m.d., trebuie să fie raportate tocmai la conceptul de artă ca intuiţie. Tot astfel nu e greu să ne dăm seama că la baza metodei materialiste - sumar expusă mai sus - trebuie să se afle o concepţie determinată despre artă.

Nu e cazul să ne oprim în aceste rînduri asupra unor chestiuni cu caracter mai general. E suficient să amintim că şi marxismul pleacă de la premisa că arta e una din formele cu care omul cunoaşte şi pune stăpînire pe realitate. Ba, mai mult, că pentru el arta abordează aceeaşi realitate care constituie şi obiectul cunoaşterii ştinţifice. („La baza întregii opere, scrie Lukăcs în *Prolegomenele* sale, se află ideea generală că reprezentarea ştiinţifică şi cea estetică reflectă *aceeaşi* realitate obiectivă. Ceea ce presupune în continuare că trebuie să fie aceleaşi nu numai conţinuturile reprezentate, ci şi categoriile care le formează. Specificitatea diverselor moduri de reprezentare nu se poate, aşadar, manifesta decît *înlăuntrul* unei atari identităţi generale.” [6]) Că, prin urmare, diferenţa dintre cele două forme ale cunoaşterii constă exclusiv în *maniera* în care abordăm realitatea, şi nu în faptul că se reclamă de la două categorii sau facultăţi ale spiritului diferite, imaginaţia şi raţiunea (a fost amplu demonstrat că elementele raţionale nu pot fi excluse din artă, tot aşa cum nu e posibil să fie excluse elementele intuitive din ştiinţă [7]). Şi, în sfîrşit, că diferenţele dintre cele două *moduri* de cunoaştere, cel istorico-ştiinţific şi cel estetic, vor trebui căutate în raportul diferit care se stabileşte în unul şi în celălalt între caracterul raţional şi cel intuitiv (problema, am impresia, este încă deschisă). Oricum, nu probleme de acest gen interesează

6 G. Lukacs, Prolegomeni a un’estetica marxista, Roma, Editori Riuniti, 1957, pp. 9—-10.

7 Pe această concepţie se fondează întreaga polemică anticrociană şi antiromantică a lui G. Della Volpe, din ale cărui scrieri cf. mai ales Logica come scienza positiva, Messina, D’Anna, 1956, Poetica del 500, Bari, Laterza, 1954, şi anticipările — împrăştiate în diferite reviste — la noua sa operă, La critica del gusto. în ceea ce priveşte apoi diferenţele dintre cele două moduri de cunoaştere, orgamcitatea semantică, pe care Della Volpe o indică drept caracter specific al artei, este cu siguranţă singurul dat experimental de la care putem pleca. Rămîne de explicat care sînt cauzele ce o produc. Destul de puţin convingător e în schimb ap Tul lukacsian la categoria particularităţii.

îndeaproape expunerea noastră, ci unele caracteristici strîns legate de problema metodei. întîi de toate, caracterul de *proces* pe care-l are cunoaşterea artistică (la fel ca şi cea ştiinţifică). Desigur, universalizarea - în procesul cognitiv al artei - nu se produce, ca în ştiinţă, prin confruntarea aspectelor comune ale numeroaselor date empirice. Dar nici în artă ea nu e intuitivă şi imediată, ci trece prin diverse faze de aprofundare succesivă, în care intervin diverşi factori ca experienţa umană a artistului, punctul său de vedere ideologic, cultura sa, capacitatea critică ş.a.m.d. Procesul cunoaşterii artistice, în substanţă, coincide cu cel al elaborării formale. Deoarece cuvintele, culorile sau sunetele din care se compune o operă sînt doar punctul de sosire dintr-un lung drum în timpul căruia ideologia, experienţa istorică şi umană, cultura şi analiza critică i-au permis autorului să surprindă, din realitate, unele trăsături tipice, să le concretizeze în alegerea unui argument, apoi în articularea argumentului în situaţii şi figuri şi apoi în mişcarea acestora, pînă ce ajunge la elementele cele mai mici şi mai concrete ale paginii, ale perioadei, ale cuvîntului. întregul proces este evident un proces de elaborare formală. O asemenea coincidenţă între procesul cunoaşterii artistice şi cel al elaborării formale fusese observată de De Sanctis cînd enunţa teza *nonpasivităţii* conţinutului: „Argumentul nu e *tabula rasa*, ceva pe care să puteţi imprima pecetea care vă place. Este o materie condiţionată şi determinată, conţinînd în sine, în mod virtual, poetica sa, cu alte cuvinte legile sale organice, conceptul său, părţile sale, forma sa, stilul său. Este o mică lume care ascunde în sînul ei mari comori ce pot fi văzute numai de ochiul poetului” *. Tocmai aceasta este punctul pe care nu reuşeşte să-l surprindă critica lingvistică şi stilistică modernă, căreia nu i se reproşează faptul că operează adeseori o diviziune arbitrară între cuvînt şi semnificaţia sa specifică, dată de contextul în care se găseşte şi că examinează cuvîntul abstract într-o istorie a sa la fel de

abstractă. Pentru că, aşa cum am spus, o atare abstracţiune este inevitabilă şi, în acelaşi timp, utilă, întrucît ne poate da, fie şi aproximativ, valoarea cuvîntului în funcţie de folosirea sa, de gust, de tradiţia culturală a momentului în care artistul şi-a pus problema de a-l utiliza ca pe un element al noii sale sinteze, şi, prin urmare, ne poate indica cantitatea de nou şi de tradiţional pe care o introduce sau menţine în alegerea sa. I se reproşează, în schimb, faptul că nu ştie să vadă fenomenul artistic ca pe un *proces*, ca pe o sinteză, ci îl concepe ca pe un raport imediat între un dat psihologic şi un dat lingvistic. De aici principiul general din care ea se inspiră şi pe care Spitzer îl formulează cu mare limpezime: „Cercetarea stilistică... se bazează pe postulatul că oricare ar fi emoţia sau oricare ar fi îndepărtarea de starea noastră psihică normală, în cîmpul expresiei îi corespunde o îndepărtare de limbajul uzual normal; şi viceversa, o îndepărtare de limbajul uzual este dovada unei stări psihice neobişnuite”[8] [9]. Fapt care poate să fie adevărat în viaţa cotidiană, dar nu e adevărat în artă, unde orice schimbare de limbă nu este rodul unei emoţii, ci al unui lung proces de elaborare (procesul la care ne-am referit) şi se află în legătură cu toate celelalte momente ale procesului. De aici imposibilitatea de a parcurge drumul de la datul pur lingvistic la centrul de inspiraţie, imposibilitate care se manifestă la aceiaşi critici stilistici care sînt constrînşi să folosească - atunci cînd critica lor atinge un rezultat notabil - o serie de categorii istorice cu totul străine datelor stilistice. Dar de aici şi caracterul profund iraţional ce se află la baza concepţiei artistice pe care se fondează această critică: de la corespondenţa imediată a

8 F. De Sanctis, Lezioni e saggi su Dante, Torino, Einaudi, 1955, pp. 532—533. Legat de elementele materialiste prezente în estetica desanc- tisiană cf. eseul lui V. Gerratana, Introduzione all’estetica desanctisiana, în „Societâ“, ianuarie-iunie 1953.

9 L. Spitzer, Critica stilistica e storia del linguaggio, Bari, Laterza, 1954, n. 67.

modificărilor de limbă cu emoţia psihologică se ajunge la un fel de „armonie prestabilită, o misterioasă coordonare între voinţa creativă şi forma verbală” iar apoi la o metodă critică cu totul intuitivă şi anistorică: „eu caut să descriu limba unui scriitor numai din lectura operelor sale, şi legile sale numai din el însuşi... lectura, o lectură aprofundată, este, ca să zicem aşa, singurul meu instrument de lucru” [10]. Din fericire, după cum am spus, analizele stilistice cele mai eficace contrazic această metodă şi folosesc un bagaj adeseori foarte însemnat de date istorice. în felul acesta, stilistica ne apare sfîşiată de două suflete diferite şi opuse: unul filozofic, orientat spre iraţionalism, şi altul filologic, orientat, prin însăşi natura sa, spre istorie. Oricum, în formele ei cele mai sistematice, departe de a fi o *ştiinţă nonă*, este doar extremul rafinament al acelor concepţii intuiţioniste ale artei cu care am polemizat atunci cînd am afirmat că stilul, pentru noi, este un proces şi coincide cu însuşi procesul de cunoaştere şi de apropriere a realităţii [11].

Cea de a doua caracteristică pe care vrem s-o scoatem în evidenţă este *caracterul conştient* a'l operei de artă, în opoziţie cu concepţia kantiană şi cu mitul romantic al geniului. Conştiinţa artistului, ponderea şi valoarea intervenţiei elementelor de gîndire, de conştiinţă artistică, de cultură conştientă în creaţia artistică sînt cuceriri solide ale criticii modeme celei mai avansate, care a ridiculizat definitiv figura artistului inconştient şi inspirat de un fel de frenezie eroică. Tocmai în acest cadru trebuie pusă problema legăturii indivizibile dintre structură şi poezie (folosesc aici termenul *structură* în accepţia crociană), adică

10 Ibid., p. 48.

11 Legat de critica stilistică cf. pătrunzătorul eseu al lui C. Cases, I limiti della critica stilistica, în Societâ, februarie şi aprilie (Nr. 1, 2), 1955. Cf. şi G. Petronio, La critica stilistica o della neoretorica, în „Societâ“, ianuarie 1959, şi interesanta polemică Petronio-Contini, cu intervenţia lui Della Volpe, tot în Societa, noiembrie 1958 şi februarie 1959. Cf., în sfîrşit, eseul citat al lui Sapegno.

al funcţiei *active* pe care o are structura intelectuală a unei opere în ansamblul semnificaţiei sale poetice. Este vorba, aşadar, de un caracter conştient care operează înlăuntrul operei, un caracter conştient care nu exclude o posibilă contradicţie între concepţia generală a artistului asupra lumii şi cunoaşterea efectivă a realităţii realizată de el prin intermediul artei sale. (Este cazul binecunoscut al lui Balzac, legitimist, plin de nostalgie după înalta societate, simpatizant al aristocraţiei, care, contrazicînd în reprezentarea artistică asemenea convingeri, sfîrşeşte prin a zugrăvi cu o amară ironie tocmai oamenii pe care-i simpatiza şi cu admiraţie, ca pe singurii eroi ai timpului său, exact pe adversarii săi politici.x)

în sfîrşit, cea de a treia caracteristică este absoluta istoricitate a artei. Realitatea este un proces dialectic şi prin urmare este istorie. Arta care o cunoaşte - şi cunoscînd-o, se inserează ca un element al acelei dialectici - nu poate să fie decît istorică, în strînsă legătură cu momentul şi cu condiţiile în care ia naştere. „Chiar şi faptele poetice", scrie acelaşi Sapegno în eseul citat, „ca toate celelalte, nu pot fi înţelese, după oît se pare, decît condiţionate din punct de vedere istoric în geneza lor, în substanţa lor ideologică şi afectivă şi în însăşi structura lor tehnică şi formală, rămînînd eterne şi contemporane, ca şi celelalte, numai în măsura în care fac parte din experienţa ce progresează printr-o continuă acumulare de realităţi dobîndite şi sistematizate într-o tradiţie stabilă". Nu sînt, aşadar, convingătoare tendinţele care încearcă să situeze arta deasupra sau în afara istoriei, preten- [12]

ţiile ca ea să surprindă şi să fixeze valori eterne, momente de neschimbat ale spiritului uman. Arta este determinată *hic et nune*, iar eternitatea şi valoarea sa universală provin tocmai din aceea că este un fapt istoric, cu alte cuvinte că reprezintă un moment de neînlăturat din experienţa umană.

12 Cf. Marx, Engels, Despre artă (în două volume), Editura Politică, Bucureşti, 1966, voi. I, pp. 11—12.

Atari caracteristici ale artei ne permit, am impresia, să înlăturăm un dubiu care putea totuşi să-şi facă loc în tentativa de a asimila metoda criticii cu cea a ştiinţei: dubiul că acest caracter particular al obiectului supus cercetării critice ar sfîrşi prin a se repercuta asupra principiilor metodologice. Or, e evident că arta, ca şi realitatea în general şi ca orice fapt istoric în particular, este o sinteză a unor nenumărate determinări, o unitate de elemente multiple. Pe de altă parte, gnoseologia materialistă ar trebui, am impresia, să respingă orice tentativă de a separa cunoaşterea istorică de cea ştiinţifică (redueînd-o pe aceasta din urmă la pseudocunoaştere). Metoda, prin urmare, este comună pentru toate ştiinţele. Diferenţele vor consta doar în natura şi în caracteristicele *datelor experimentale* pe care cercetătorul va trebui să le utilizeze. Date care, în analiza estetică, au desigur un caracter specific.

★

E limpede acum echivocul de care trebuie să se elibereze criticii literari de orientare marxistă: şi anume că datoria criticului este exclusiv aceea de a regăsi legătura dintre opera de artă şi formaţia sooial-economică caracteristică perioadei în care a văzut lumina zilei opera. Este la fel de limpede însă că - în cadrul unei concepţii materialiste - critica trebuie să fie riguros concepută ca ştiinţă, avînd drept obiectiv delimitarea cunoaşterii realităţii la care s-a ajuns prin opera de artă, delimitare care se realizează prin examinarea procesului de sinteză realizat de către artă şi prin analiza tuturor relaţiilor şi determinărilor ce se pot regăsi în elementele sintezei respective. într-o astfel de analiză, legătura cauzală dintre opera de artă şi formaţia social-economică rămîne esenţială, dar poate fi urmărită concret numai printr-o istoricizare a *tuturor* componentelor operei de artă, de la cele ideologice la cele stilistice sau psihologice.

Fireşte, ar fi o abstracţiune să vrei să înşiri *datele* de care trebuie să ţină seamă criticul. Tocmai pentru că sînt date experimentale, ele variază de la un autor la altul. Datul lingvistic, de pildă, este destul de important la D'Annunzio şi neglijabil la Pirandello, iar momentul *invenţiei* este fundamental la Pirandello şi cu totul marginal la Pascoli. Se poate spune doar că nu trebuie neglijat nici un element care poate să dea o bază obiectivă diferitelor componente ale operei, iar pentru acest lucru poate fi utilă reconstrucţia exactă a biografiei, plasarea justă a ideologiei, studiul folosirii limbajului, analiza *istoriei* operei, evaluarea ideilor autorului despre artă, cercetarea preferinţelor sale culturale ş.a.m.d. Din cînd în cînd criticul - ca orice cercetător - trebuie să delimiteze, plecînd de la concretul operei examinate, filoanele principale şi să strîngă toate materialele posibile, iar cercetarea sa, tocmai pentru că e o cercetare experimentală, rămîne deschisă modificărilor şi depăşirilor ce derivă din noi acumulări sau din noi ipoteze de lucru. Ceea ce nu poate criticul să facă - fără să anuleze valoarea ştiinţifică a cercetării sale - este să lase deoparte şi să nu ia în consideraţie aspecte care sînt totuşi prezente la autorul examinat. Aceasta este critica lui *cu toate că*, cu care se polemizează în prezentul volum. Nu că scriitorul n-ar putea să prezinte elemente contradictorii (de pildă o atitudine ideologică care să contrazică alte aspecte ale personalităţii sale), dar, într-un asemenea caz, criticul trebuie să ţină seamă de această contradicţie ca de unul din elementele ce caracterizează scriitorul şi nu se poate elibera printr-un *cu toate că* de unul din termenii ei (cu tot supraomul său, D'Annunzio atinge poezia vizualităţii pure, cu toată filozofia sa, Fogazzaro scrie un frumos roman ş.a.m.d.).

Acestea ar fi - sumar rezumate - problemele ivite în cursul cercetării care a dus la elaborarea volumului de faţă. Poate că acum cititorului îi va fi limpede raţiunea pentru care volumul se prezintă, în schema expozitivă, articulat din

patru eseuri, chiar dacă sînt legate între ele. Nu ştiu dacă va fi la fel de limpede şi, mai ales, convingătoare aplicarea concretă a principiilor metodologice expuse mai sus. Pe de altă parte, ajuns aici, după ce am dedicat atît timp acestei cercetări, mă simt cu totul incapabil - cum se întîmplă adesea - s-o examinez critic şi să-i văd slăbiciunile şi defectele. Nu-mi rămîne, aşadar, decît să încredinţez tiparului aceste pagini, încrezîndu-mă în bunăvoinţa şi în înţelegerea cititorilor.

Roma, *septembrie 1959*

SUPRAOMUL

SUPRAOMUL se naşte, oficial, în Italia, în ianuarie 1895, o dată cu publicarea, în primul număr al revistei *Il Convito* (revista lui Adolfo de Bosis) a primului fascicul din *Le vergini delle rocce I*. Claudio Cantelmo, protagonistul romanului, după „tumultul firesc al primei tinereţi” se apleacă asupra sa spre a decide noul curs pe care trebuia să-l dea vieţii sale şi îşi dă seama că are o convingere profundă: „lumea este reprezentarea sensibilităţii şi gîndirii unui număr mic de oameni superiori care au creat-o şi apoi au extins-o şi împodobit-o în decursul timpului” [13]. Lumea, în substanţă, aşa cum apare astăzi, „este un dar magnific pe care cei puţini l-au făcut cu generozitate celor mulţi, cei liberi sclavilor, cei care gîndesc şi simt celor care trebuie să muncească” [14]. El, fireşte, simte că aparţine celor cîţiva oameni superiori prin naşterea sa, prin atîtea cauze îndepărtate „ce operează din vremuri imemoriale printr-o infinită serie de generaţii”[15], care s-au unit spre a-i forma personalitatea, şi, în sfîrşit, prin disciplina dură la care se supune spre a nu se moleşi. Şi, într-adevăr, din înseşi rădăcinile substanţei sale, „acolo unde doarme sufletul indestructibil al străbunilor” *, ţîşnesc adeseori pe neaşteptate jeturi de energie „atît de violente şi de drepte” [16] [17], încît el se întristează, „dîndu-şi seama de inutilitatea lor într-o epocă în care viaţa publică nu este decît un mizerabil spectacol de josnicie şi ruşine” [18].

13 Ibid.

14 Ibid.

15 Ibid., p. 410.

16 Ibid., p. 411.

17 Ibid.

18 Ibid.

Prima caracteristică a supraomului este, aşadar, energia, forţa '(„străvechile ¡forţe barbare” [19]), care în alte vremuri i-ar fi îngăduit să-şi îndeplinească datoria care incumbă celor de o seamă cu el, datoria „aceluia ce indică o ţintă sigură şi-şi călăuzeşte discipolii într-acoilo” şi care, în schimb, acum, trebuie să fie concentrată şi transformată în poezie. „Forţa este prima lege a naturii, indestructibilă, imposibil de abolit” [20], ea se manifestă prin voinţa de dominaţie, prin dragostea pentru violenţă, prin dispreţul faţă de pericole, prin capacitatea de a te bucura de lume şi de a adera la ea cu toate simţurile. Legată de forţă este exuberanţa senzuală, libera dezlănţuire a drepturilor cărnii şi ale naturii umane, iar lîngă ele se situează -- fără nici o contradicţie - cultul frumuseţii, valoare pe care puţini sînt în stare s-o înţeleagă şi s-o creeze, linia care-i separă pe aleşi de plebe. Am spus fără contradicţie, deşi ar putea părea că cele dintîi îşi au originea într-un moment barbar şi sălbatic al istoriei şi psihologiei noastre, pe cînd cultul frumuseţii, dimpotrivă, într-un moment de înaltă civilizaţie şi rafinată spiritualitate: pentru că toate sînt aspecte fundamentale ale acelei voinţe de afirmare şi de dominaţie care este resortul cel mai tainic al personalităţii supraomului.

La baza supraomului stă, aşadar, o concepţie aristocratică despre lume, şi tocmai tradiţiei aristocratice a stirpei sale i se adresează Claudio Cantelmo pentru a-şi regăsi rădăcinile propriei sale fiinţe. în schimb, această tradiţie, această educaţie de secole în numele forţei, dominaţiei şi înţelegerii frumuseţilor lumii îi lipsea lui Isus Hristos; el era prea neştiutor, deşertul pe care şi l-a ales pentru revelaţia sa era prea pietros, „loc cu stînci şi prăpăstii, lipsit de orice vestigiu, pustiu de orice gînd” *1*. Căci tocmai de gînduri îi era teamă tînărului nazarinean, care ştia să îmblînzească fiarele sălbatice. Dimpotrivă: „Revelatorul trebuie să

19 Ibid.

20 Ibid., p. 421.

extindă orizontul conştiinţei sale dincolo de orice limită, îmbrăţişînd zile şi ani şi secole şi milenii pentru ca adevărul său, provenind din totalitatea vieţii trăite de oameni pînă în clipa de faţă, să pară un foc în care să se poată strînge, armoniza şi multiplica energiile ascensionale ale celui mai mare număr de generaţii pentru a înainta mai direct şi mai unanim către o idealitate din ce în ce mai pură” [21] [22]. Nici chiar Napoleon, „cel care a ştiut, atît de uimitor, să trezească energii eroice şi să verse cu atîta uşurinţă sînge tineresc” [23], n-a ştiut „să-şi întoarcă spiritul de la lucrurile care-l împingeau de la spate şi să-l plece spre lucrurile imobile” [24], neputînd, astfel, să găsească „o idee mai mare decît persoana sa muritoare” [25], încît „latinul său vis de Imperiu” [26] să poată rezista forţei împrejurărilor. Admiraţia pentru supraom a lui Claudio Cantelmo este mai mult atrasă de idealul păgîn al lui Socrate, înţeleptul care „iubise întotdeauna viaţa, şi o iubea, şi îndemna să fie iubită” [27], care descoperea şi exalta în fiece suflet forţa ei nativă, ca din şcoala sa să iasă onestul Criton, gentilul Teetet, „molaticul Aristip din Cirene şi Critia, cel mai violent din cei treizeci de tirani, şi celălalt tiran, Caricle, şi uimitorul violator de legi, Allcibiade, al cărui desfrîu chibzuit n-a cunoscut limite” [28].

în contrast cu supraomul este timpul şi societatea în care el trăieşte, cu totul nevrednici să-i primească mesajul. Nu

21 Ibid., p. 415.

22 Ibid., p. 416.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 Ibid.

268 Ibid.

27 Ibid., p. 407.

28 Ibid.

este vorba de un timp oarecare şi de o societate oarecare, cu alte cuvinte, de realitatea concretă care întotdeauna, în orice moment, limitează, înjoseşte şi contrazice visul. Ci de un timp şi de o societate bine determinate în care mai marc decît „aroganţa plebei era laşitatea acelora care o tolerau şi o favorizau” 1. Trăind la Roma, Claudio Cantelmo era martorul „celor mai mîrşave violări şi al celor mai obscene împreunări care au necinstit vreodată un loc sacru” [29] [30] [31]. Aici păreau să-şi fi dat întîlnire tîlharii cei mai înrăiţi şi, asemeni revărsării unei cloace, „valul josnicelor cupidităţi invada pieţele şi răspîntiile, duhnind şi umflîndu-se tot mai mult” *s*. Numai două locuri rămîneau ferite de corupţia generală: „Cupola singuratică în depărtarea ei transtiberină, locuită de un suflet bărtîn, dar cu conştiinţa fermă a scopurilor sale” [32], şi, opusă ei, o altă locuinţă „de o măreţie inutilă, unde un Rege de neam războinic dădea un admirabil exemplu de răbdare, făcîndu-şi datoria umilă şi plicticoasă încredinţată prin decret de către plebe” [33]. Este vorba, prin urmare, de perioada care a urmat unităţii Italiei şi, mai precis, de cea în care au înflorit marile speculaţii edilitare şi s-au ţinut lanţ marile scandaluri[34]. Era timpul cînd „se părea că asupra Romei sufla un vînt de barbarie... Contagiunea se propaga cu repeziciune pretutindeni.

29 Ibid., p. 411.

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Ibid.

33 Ibid.

34 Este perioada cuprinsă, aproximativ, între 1882 şi 1888, cînd speculaţiile edilitare au fost favorizate de politica foarte nechibzuită a băncilor de emisie. De aici scandalul de la Banca romană, care a izbucnit de abia în 1893 în urma dezvăluirilor făcute de o anchetă a senatorului Alvisi, în 1889. Dar în acei ani, în afara Băncii romane, au intrat în criză şi alte instituţii importante de credit.

Neîncetatele dispute din afaceri, furia feroce a poftelor şi a pasiunilor, exercitarea dezordonată şi exclusivă a activităţilor umile făcuseră să dispară orice sentiment de cinste şi orice respect pentru trecut. Lupta pentru cîştig era dusă cu o îndîrjire implacabilă, fără nici o reţinere. Iar armele erau tîrnăcopul, mistria şi reaua credinţă” [35]. Şi de această nebunie nu scăpau nici oamenii Risopgimentudui, aceiaşi oameni care „de departe apăruseră ca nişte flăcări pe cerul eroic al patriei ce nu era încă liberă”1, pentru că şi ei se străduiau „să vîndă, să defraudeze, să legifereze şi să tragă sfori” [36] [37]. Aşadar, polemica supraomului nu se îndrepta numai împotriva plebei, ci şi - mai ales - împotriva noii burghezii a industriei şi comerţului şi împotriva principiilor de libertate şi de egalitate pe care le promulgase în timpul revoluţiei. Ei i se opun, după cum s-a văzut, cele două mari personalităţi legate de cele două mari instituţii tradiţionale, papa şi regele. Ei îi trebuie opusă tradiţia în care s-a afirmat forţa rasei şi a neamului: imperiul Romei sau cel al Veneţiei. Din fericire, statul ridicat pe bazele sufragiului popular şi al egalităţii, „consolidat prin teamă, nu e numai o construcţie ignobilă, oi şi precară” [38]. Statul nu trebuie să fie „decît o instituţie perfect adaptată spre a favoriza ridicarea treptată a unei clase privilegiate către o fofmă ideală de existenţă” [39]. Pe terenul egalităţii economice şi politice la care aspiră democraţia trebuie, aşadar, formată o oligarhie nouă, un nou regat al forţei, care va face „ca turma să fie destul de uşor adusă la ascultare. Plebea va fi veşnic sclavă pentru că simte nevoia înnăscută de a purta lanţuri la mîini. Ea nu va avea nieicînd

35 D’Annunzio, Romanzi e novelle, ed. cit., p. 432.

36 Ibid., p. 433.

37 Ibid.

38 Ibid., p. 421.

39 Ibid.

sentimentul libertăţii, în vecii vecilor” [40]. Iar această nouă oligarhie trebuie să apere Frumuseţea şi să înfiereze amarnic „frunţile nătîngi ale acelora care ar vrea să lipească pe fiecare suflet o marcă exactă, ca pe o unealtă socială, şi să facă identice capetele oamenilor, aşa cum ştanţatorul face ¡la fel toate capetele cuielor” [41].

Astfel, supraomul din *Le vergini delle rocce* îşi propune trei sarcini imediate: „să călăuzească printr-o metodă precisă fiinţa *sa* către integritatea perfectă a tipului latin” [42], să concentreze într-o singură şi supremă operă de artă esenţa spiritului său şi a viziunii sale asupra lumii şi, în sfîrşit, să încredinţeze unui fiu, produs perfect al stirpei, sarcina de a cuceri Roma şi de a-i reda vechea ei putere. El caută printre cele trei fecioare ale nobilei familii Montaga pe femeia aptă să nască fiul predestinat, şi simte nevoia de a comunica oamenilor mesajul său prin poezie, „de a fixa teoriile ideilor şi ale imaginilor într-o formă concretă oratorică sau lirică, ca şi cînd ar avea în faţă un ascultător imaginar” L

*

La drept vorbind, D’Annunzio nu aşteptase anul 1895 pentru a lăsa să se vadă unele atitudini şi pentru a elabora unele căi. încă din 1888 acestea apar într-o serie de articole pe care poetul din Abruzzi le-a dedicat organizării marinei militare italiene: articole destul de documentate şi criticînd cu asprime guvernul, în care susţinea ideile amiralului Saint- Bon împotriva ideilor ministrului Brin[43] [44] [45]. Celor ce

40 Ibid., pp. 421—422.

41 Ibid., p. 420.

42 Ibid., p. 430.

43 Ibid., p. 423.

44 Acum cu titlul Varmata d’ltalia, în G. D’Annunzio, Prose di ricerca..., Milano, Mondadori, 1956, vol. III, pp. 2—67. Articolele au fost publicate în Tribuna între 27 mai şi 6 iulie 1888.

45 Ibid.. d. 51.

îi reproşau cu acel prilej că se interesează de lucruri pe care nu le cunoaşte, D'Annunzio le răspundea că era adevărat, pînă atunci „faptele sale de arme fuseseră îndreptate împotriva versificatorilor proşti şi a pictorilor proşti" s, dar el nu era şi nu vroia să fie „pur şi simplu un poet"! „Théodore de Banville, care era un perfect versificator, mărturisea în refrenul uneia din cele treizeci şi şase de splendide balade: *je ne m'entends qu'à la métrique*! Mie, în schimb, această veşnică profesiune de prozodist nu mi se potriveşte. Toate manifestările vieţii şi toate manifestările inteligenţei mă atrag în mod egal."4 Aceste articole, strînse apoi într-un volumaş cu titlul *L'Armata d'Italia*, îi atrâseseră atenţia lui Benedetto Croce care, într-un eseu din 1903 4, îl regăsea sub vălul patriotic, mai cu seamă într-un fragment, pe acelaşi D'Annunzio *amator de senzaţii*, fascinat în acest caz „de război sau de plăcerea ideală a războiului, a măcelului" [46] [47]. Era fragmentul în care îşi imagina torpilorul ce se apropie de nava duşmană sub focul neîncetat al artileriei, se apropie pînă la patru sute de paşi, poate chiar mai puţin, şi lansează torpilele: „Nici o bucurie umană n-o va egala pe a lor văzînd monstruosul crucişetor duşman aplecîndu-se într-o parte, întorcîndu-şi spre cer gurile inutile ale tunurilor de o sută, şi dispărînd repede, cu tunuri şi cu baterii, într-un abis nemărginit" [48] [49]. Dar în volumaş mai este şi altceva. Este ideea de putere, de glorie, de victorie a Italiei care s-ar putea realiza mai ales pe mare. Este amintirea arzătoare a Lissei şi, prin contrast, exaltarea eroismului lui Cappellini şi a lui Faa di Bruno şi un vis de mărire ce se ridică din mare, în noapte, o viziune „de noi bătălii şi de noi miracole" 4 ce

46 Publicat în nr. din 20 ian. 1904 al revistei Critica, iar acum în La letteratura della nuova Italia, Bari, Laterza, 1954, voi. IV, pp. 7—71.

47 Ibid., p. 35.

48 G. D'Annunzio, Prose di ricerca, ed. cit., p. 43.

49 Ibid., p. 8.
Ibid.

ilumineză „umbra nesfîrşită prin care navighează în siguranţă paşnicele nave” 5. Este dispreţul pentru Italia oficială şi parlamentară: „Dar cînd văd că într-o problemă atît de gravă şi atît de măreaţă Parlamentul italian dovedeşte o competenţă atît de netrebnică şi o conştiinţă atît de distrată, nu-mi pot înăbuşi un sentiment de îndoială şi de mîhnire. Cînd văd un deputat italian, un masticator prăpădit de aritmetică financiară, că se ridică şi deplînge cheltuielile exorbitante ale armatei şi că îndeamnă la noi avariţii şi noi temporizări, nu-mi pot înăbuşi o pornire de indignare şi în acelaşi timp de compasiune. Care sînt oare forţele din care-şi va trage Italia măreţia în viitor? Agricultura lui Bernardino Grimaldi? Liniile ferate ale senatorului Saracco? Reformele senatorului Magliani? Italia ori va.fi o mare putere navală, ori nu va fi nimic”1. Este exaltarea naţiunii ca sînge şi rasă: „Totuşi, datorită mîndriei tenace a bunului sînge italic, datorită generozităţii înnăscute a rasei, sfinţeniei tradiţiilor, el se va lăsa ucis cu seninătate cînd va veni ceasul, chiar dacă ştie că este dus la moarte fără folos şi fără speranţe. Şi dacă nava lui se va scufunda, toate drapelele vor fi înălţate pentru el, aşa cum au fost înălţate pentru acel glorios Rege al Italiei” [50] [51] [52]. Şi, în sfiîrşit, este figura comandantului ca *şef* absolut pe o navă de război: „în războaiele maritime, unde fuga e imposibilă, echipajele nu au o acţiune hotărîtoare. Esenţa luptelor navale moderne constă în aceea că virtutea fiecărui soldat dispare şi trăieşte numai nava cu şeful ei care e sufletul ei” s şi imaginea torpilorului ca simbol de eroism, de îndrăzneală, de risc, de aventură. Dacă adăugăm apelul permanent către tineri ca fiind cei care suferă cel mai mult din cauza situaţiei existente, care au cea mai mare încredere în destinele patriei, în flotă şi în

50 Ibid., p. 10.

51 Ibid., p. 49.

52 Ibid., p. 18.

noile arme şi care sînt cei mai capabili să se bată, şi perspectiva unui război care e prezent în fiecare pagină a volumaşului, vom avea toate elementele cadrului. Motive analoge se pot regăsi, patru ani mai tîrziu, în *Odi navali* (1892-1893) [53]. Iată din nou cum nava simbolizează forţa, riscul, aventura, gloria:

va, va con la tua forza che doma la forza del mare, con tutte bandiere spiegate...

Va, va con la tua forza! O Nave, é in te piü che il vigore dai secoli infuso nei tronchi de le selve terrestri...

Tutte, o Nave, le glorie degli uomini, tutte le glorie degli uomini ne la carena profonda con gran rombo sul gorgo oceánico porti. [54]

Iată în special torpilorul:

Navigiio d'acciaio, diritto veloce guizzante bello come un'arme nuda, vivo palpitante come se ¡1 metallo un cuor terribile chiuda; tu che solo al freddo coraggio dell'uomo t'affili come l'arme su la cote, e non soffri i vili su la piastra ardente del ponte che il fremito scote.1

Şi iarăşi amintirea înfrîngerii de la Lissa, necesitatea revanşei („Va fi, dară, veşnică ruşinea?... Nimeni nu răspunde, nimeni?" [55] [56], şi Triestul care la capătul Adriaticii îşi aşteaptă eliberarea:

la cittâ che sorge alta sul golfo splendendo a la nostra speranza, da tutte le torri splendendo nell'unica fede:

„Sempre a te! Sempre la stessa!" poi che ancora crede, la triste sorella domata a le nostre promesse. [57]

Navele reprezintă *dreptul etern* al Italiei, şi *noua ei putere*, speranţa ei, *gata pentru conflictul suprem*, *pentru marea*

53 G. D'Annunzio, Verşi d'amore e 1954, pp. 735—760.

54 Ibid., p. 735.

55 Ibid., p. 742.

56 Ibid., p. 743.

57 Ibid.

încercare, sînt sacre pentru victorie şi pentru glorie. Iar amiralul de Saint-Bon, eroul mării, nu trebuia să moară în patul său, pentru că, scăpat teafăr din sute de bătălii, devenise „sacru pentru războiul viitor, pentru un măcel şi mai mare, pentru o şi mai mare glorie” [58]. El ar fi trebuit să cadă într-o bătălie avendo sconfitte le forze nemich', mandate a picco nella battaglia quindici navi, fatte prigioni dieci, volte in fuga le altre ridotte al silenzio, inseguite da presso, pericolanti, [59]

ar fi trebuit să cadă pe puntea navei amiral „în sîngele său, sub drapelul victorios” [60].

Cu toate acestea, de abia în anii 1895-1896 elaborează D’Annunzio, definitiv, figura supraomului. Să nu uităm că pe lingă Claudio Cantelmo mai >are în această privinţă o scurtă scriere de mare importanţă, articolul de prezentare al revistei *Convito* [61], oare e un fel de manifest şi de program al noii orientări. Nu caută aici să-şi ascundă intenţia *practică* de a folosi arta ca acţiune, ca singura formă de acţiune permisă de vremuri. Şi nu-şi ascunde speranţa de a reuşi să strîngă „un viu mănunchi de energii militante, cu ajutorul cărora să salveze.cîte ceva aparţinînd frumosului şi idealului din valul tulbure de vulgaritate ce acoperă acum tot pămîntul privilegiat, unde Leonardo da Vinci a creat femeile sale mîndre şi Michelangelo eroii săi nedomoliţi”[62]. Foarte aspră este judecata lui privitoare la Italia contemporană asupra căreia s-au abătut, se pare, noi vremuri de barbarie, cu mult mai rea decît barbariile

58 Ibid., p. 753.

59 Ibid., p. 755.

60 Ibid.

61 Acum cu titlul La parola di Farsaglia, în II libro ascético della giovane Italia (cf. G. D’Annunzio, Prose di ricerca, ed. cit., voi. I, pp. 453—457).

62 Ibid., p. 453.

trecute, pentru că-i lipseşte piîină şi „furia aceea imensă, spumegîndă şi sîngeroasă” [63]. Recunoaşterea profundei dezamăgiri încercate de generaţia postrisorgimentală este făţişă: „Noi, care într-o seară de septembrie am fost treziţi în paturile noastre de copiii de fanfarele şi de strigătele care celebrau sublima cucerire şi am primit în mica noastră inimă speriată numele Romei printre flăcările torţelor, noi, care am învăţat de la dascălii noştri să venerăm sîngeroasele imagini ale luptătorilor şi le-am confundat cu acelea care soînteiau din paginile lui Plutarh, noi ne-am înfăţişat vieţii beţi de credinţă, convinşi că asistăm la misterul unei înălţări a Maicii Domnului *septemgemina*. Şi n-am fost decît spectatorii unei farse tragice” [64]. îndemnul la luptă e fără echivoc: „Tot ce e intelectual, concentrîndu-şi şi multiplicîndu-şi toate energiile, trebuie să susţină din punct de vedere militar cauza Spiritului împotriva Barbarilor, dacă în intelectuali n-a adormit, sau îmbătrînit, sau pălit sanguinul instinct de a trăi şi de a învinge, de a supravieţui şi din nou de a învinge. Ei trebuie să lupte, să afirme şi să se afirme în permanenţă, împotriva distrugerii, a împuţinării, a violenţei, a contagiunii” U Nu mai puţin semnificativă este scrierea din anul următor (1896), întru moartea lui Enrico Nencioni [65] [66]. Aici se afirmă „aspiraţia neliniştită a generaţiei noi către o viaţă mai pură şi mai cuprinzătoare, către forme de cunoaştere şi de acţiune mai libere şi mai drepte, către o necesară reîntoarcere a forţelor ideale care au părăsit cerul patriei” [67], se adresează miilor şi miilor de tineri italieni „ce resimt ruşinea stării în care se

63 Ibid., p. 454.

64 lbid.

65 Ibid., p. 456.

66 T ot în 11 libro ascetico, cu titlul Comandamenti della patria celestiali e terrestiali, nel culto dell’aspetazione, pp. 458—463.

67 Ibid., p. 459.

află şi nevoia de a găsi în eforturile zilnice o raţiune eroică de a trăi” [68], se reafirmă, o dată cu credinţa în destinele Italiei, o concepţie aproape fizică, naturalistă, a naţiunii şi a patriei: „într-adevăr, nici un alt pământ nu are o corespondenţă atît de perfectă cu structura morală a marilor săi oameni, întreaga lui forţă şi întreaga lui frumuseţe par a tinde în permanenţă către o supremă expresie umană”[69].

★

Prin urmare, la prima sa apariţie, supraomul dannunzian prezintă unele caracteristici care s-ar putea rezuma astfel: cult al *energiei dominatoare*, fie că se manifestă ca o forţă (şi violenţă), fie ca o capacitate de a gusta plăcerea sau ca frumuseţe; căutare a propriei tradiţii istorice în civilizaţia păgînă, igreco-romană, şi în cea renascentistă[70]; concepţie aristocratică despre lume şi, decurgînd de aici, dispreţ faţă de masă, de plebe şi faţă de regimul parlamentar bazat pe ea; ideea unei *misiuni* de putere şi măreţie a naţiunii italiene, realizabilă mai ales prin *gloria* militară; judecată totalmente negativă asupra Italiei postunitare şi necesitatea unor noi energii care >s-o ridice din noroi; concepţie natuîalistă, bazată pe sînge şi stirpe şi pe alte elemente fizice, at.ît despre naţiune, cît şi despre supraomul destinat s-o încarneze şi s-o călăuzească.

Trebuie să recunoaştem că acest supraom n-a avut multă trecere pe lingă critici. E adevărat că o bună parte din critica şi hagiografia dannunziană s-au servit de el ca pretext pentru exerciţii encomiastice şi *patriotice*, în special

68 Ibid., p. 462.

693 Ibid.

703 In legătură cu aceasta, iată o foarte pătrunzătoare observaţie a lui Gramsci : „Cartea lui Burckhardt a fost interpretată diferit în Italia şi în afara Italiei. Apărută în 1860, a avut o rezonanţă europeană, a influenţat ideile lui Nietzsche despre supraom şi, în acest sens, a suscitat o întreagă literatură, mai cu seamă în ţările nordice, despre artişti şi

în perioada fascistă, dar e la fel de adevărat că - aproape prin contrast - tocmai în acea perioadă a fost descoperit un nou profil al poetului abruzzez, mai puţin eroic şi *solar*, mai intim şi discret, magic şi *nocturn*, adecvat, prin urmare, experienţelor şi gustului literaturii noastre mai recente.1 Şi nu e mai puţin adevărat că *clasicii* criticii dannunziene, Croce, Gargiulo, Flora2, n-au ezitat să condamne, în aprecieri sumare, supraomul şi stînjenitoarea sa morală eroică.

Ceea ce uimeşte (însă nu este judecata estetică, de valoare, privind operele inspirate dintr-o asemenea concepţie (judecată totalmente negativă, fără apel), ci faptul că supraomul a putut să fie considerat un fel de capriciu literar, de supracondotieri din Rinascimento, literatură în care se proclamă dreptul la viaţa frumoasă şi eroică, la libera expansiune a personalităţii fără a lua în seamă obligaţiile morale. Renaşterea se rezumă astfel la Sigismondo Malatesta, Cesare Borgia, Leon al X-lea, Aretino, cu Machiavelli ca teoretician, şi, deoparte, solitar, Michelangelo. In Italia, D'Annunzio reprezintă această interpretare a Renaşterii" (*Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1949, p. 13).

1 în legătură cu aceasta cf. nota informativă a lui M. Puppo, *L'ultimo D'Annunzio*, în *Studium*, aprilie 1949, pp. 187-193, şi pe cea a lui S. Antoniello, *L'ultimo D'Annunzio*, în *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze, La nuova Italia, 1955, pp. 673-681; dar cf. mai cu seamă *Ómaggio a D'Annunzio*, număr special al revistei *Letteratura*, martie 1939.

2 Croce, *D'Annunzio*, ed. cit., A. Gargiulo, *G. D'Annunzio*, Napoli, Perrella, 1912 (acum Firenze, Sansoni, 1941); F. Flora, *G. D'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1926 (acum Messina-Milano, Principato, 1935)..

punere din afară, de abstracţie intelectualistă a unui D'Annunzio care nu s-ar fi resemnat să fie un poet ce exprimă doar „cel mai profund limbaj al lumii fizice"

Gargiulo, în volumul său care rămîne poate şi astăzi opera cea mai completă asupra lui D'Annunzio şi care a fost scris, a se reţine acest lucru, în 1909 şi publicat în 1912, în ajunul războiului mondial, găseşte că e absolut incredibil „ca un om normal şi echilibrat să simtă astăzi în el energii barbare îndreptate spre cucerirea puterii politice absolute, spre subjugarea violentă şi facilă a plebei, să le recunoască drept energii genuine ale rasei, în mod miraculos conservate, să le vadă convergînd către un tip ideal de latinitate (dar ce fel de latinitate o mai fi şi asta?). Şi mai absurd încă e ca un astfel de om, acceptînd ca adevărată doctrina lui Nietzsche, să se gîndească să-şi coordoneze propriile energii în vederea atingerii unui scop cum este cucerirea Romei" [71] [72]. Şi conclude, la modul crocian (şi giolittian), că orice persoană raţională „va trebui, vrînd nevrînd, să-şi dea seama că respingerea absolută a moralei dominante, dominaţia violentă asupra oamenilor şi acea aspiraţie zgomotoasă de a fi un învingător, un destructor, un creator, nu sînt nişte simple abstracţiuni. Se va convinge de un adevăr foarte simplu: că sîntem învingători, destructori, creatori, eroi, Supraoameni, dacă ne exercităm în mod raţional voinţa chiar şi în cele mai umile condiţii de existenţă" [73]. Şi nu-şi dădea seama, la modul crocian şi giolittian, de vîrtejul care avea să se abată asupra Europei şi de supraoamenii violenţi, tiranici şi distrugători care aveau să apară pe scena politică.

Dimpotrivă, astăzi criticul care intenţionează să dea o apreciere istorică şi ştiinţifică a operei dannunziene, departe de a se debarasa de supraom ca şi cum ar fi fost un intrus, e împins să examineze îndeaproape elementele care îl compun, pentru a-şi da seama de importanţa lor reală în personalitatea lui D'Annunzio. Şi e pus în gardă de faptul că

71 Cf. A. Gargiulo, op. cit. ; p. 277 (citez după ediţia din 1912).

72 Ibid., p. 230.

73 Ibid., pp. 227—228.

scriitorul abruzzez considera sincer această perioadă ca punctul de sosire al evoluţiei sale şi al *experimentelor* sale precedente (Claudio Cantelmo se naşte, după cum s-a văzut, tocmai din depăşirea „tumultului firesc al primei tinereţi"), că perioada supraomului nu trece cu repeziciune ca alte *momente*, ci cuprinde totalitatea producţiei posterioare a scriitorului (inclusiv cea *nocturnă*), că acestei perioade îi aparţin, alături de opere definitiv condamnate, unele opere pe care critica, de comun acord, e împinsă să le salveze, ba chiar să le admire, că supraomul nu se naşte izolat, ci înlăuntrul unei mişcări care cuprinde cele două reviste mai importante din ultimii ani ai secolului, *Convito*, din Roma, şi *Il Marzocco*, din Florenţa (în perioada în care era condusă de Angiolo Orvieto), că el corespunde, evident, unor orientări profunde ale spiritului public italian din acea vreme şi nu întîmplător apare într-un moment de criză acută a societăţii italiene, la sfîrşitul *dictaturii* crispine şi în ajunul înfrîngerii de la Adua.

*

Dintre diversele elemente care contribuie la formarea supraomului, cel care şochează mai mult pe istoricul de azi este aderenţa poziţiilor dannunziene la atitudini ce se maturaseră în unele grupuri ale clasei conducătoare şi ale intelectualilor în deceniile care au urmat unităţii Italiei. Intr-adevăr, după 1870, în vaste sectoare ale opiniei publice italiene se crease un fel de ruptură psihologică. Atît vechilor cît şi noilor generaţii realitatea concretă le apăruse ca foarte îndepărtată de idealurile pe care le îndrăgiseră în perioada eroică a Risorgimentului.[74] Tinerii, mai cu seamă, s-au simţit deposedaţi de ceva, au avut senzaţia că Risorgimentul rămăsese neîmplinit sau că fusese trădat şi i-au opus Italiei regale şi oficiale o altă Italie, aceea a tradiţiei

74 în legătură cu aceasta, cf. mai ales G. Volpe, Italia Moderna, Firenze, Sansoni, 1943, voi. I, şi F. Chabod, Storia della politica estera-italiana dai 1870 al 1896, voi. I, Le premesse, Bari, Laterza, 1951. Dar e o stare de spirit care se oglindeşte în toate mărturiile de epocă.

antice şi recente, cu măreţia şi prestigiul ei. Cei născuţi în jurul lui 1870 (după o expresie de atunci) 1 se găsiră astfel în opoziţie. Nu e cazul să vorbim acum de opoziţiile de tip socialist. Dar orientările care ne interesează aici, cele de tip naţionalist, s-au format prin contrast cu Italia oficială, prin alterarea şi deformările la care au fost supuse unele motive risorgimentale, în comparaţie cu şi sub influenţa unor experienţe împlinite în alte ţări ale Occidentului european şi chiar din Asia şi din America. Trăsătura particulară a naţionalismului nostru postunitar, în timpul scurs de la eliberarea Romei şi pînă la înfrângerea de la Adua, este lipsa bazelor economice şi structurale care să justifice o politică de putere şi de expansiune[75] [76]. în realitate, situaţia era destul de dificilă şi precară. Italia era o ţară asupra căreia, mai mult decît gloriile trecutului, apăsau secole de opresiune şi înapoiere[77]. E de ajuns să ne gîndirn la lipsa

75 Cf. M. Morasso, Uomini e idee del domani, Torino, Bocea, 1898, dar şi P. M. Arcan, Le elaborazioni della dottrina politica nazionale fra l'unitâ e l'intervento, Firenze, Marzocco, 1934, pp. 10-—18, şi P. L. Occhini, Enrico Corradini, Roma, Provenzani, 1914, pp. 31—32.

76 Cf. aprecierea lui Gramsci : „Imperialismul lui Crispi a fost un. imperialism pasional, oratoric, fără vreo bază economico-financiară. Europa capitalistă, bogată în mijloace şi ajunsă la punctul în care rata profitului începea să arate tendinţe de scădere, simţea nevoia să-şi extindă arcul expansiunii investiţiilor sale rentabile, şi astfel au luat naştere, după 1890,. marile imperii coloniale. Dar Italia, lipsită încă de maturitate, nu numai că nu avea capitaluri pe care să le exporte, dar trebuia să recurgă la. capitalul străin pentru nevoile sale foarte urgente. Imperialismului italian îi lipsea aşadar un impuls real" (II Risorgimento, ed. cit., p. 77).

77 Privitor la condiţiile economiei italiene în momentul creării Regatului şi în deceniile următoare, cf. G. Luzzatto, Storia economica dell'etă moderna e contemporánea, parte seconda, seconda edizione aggiornata fino al 1950, Padova, Cedam, 1952, pp. 372—387 ; A. Messeri, Cin- quant'anni di vita economica e finanziaria italiana, Roma, Loescher, 1912 ; F. Lemonon, L'Italie économique et sociale, 1861—1912, Parigi, Alean, 1913 ; dar mai ales cele trei volume, de autori diferiţi, Cin- quant'anni di storia italiana, publicate sub îngrijirea

unui sistem organic de transporturi care ani de-a rândul va împiedica crearea unei pieţe naţionale[78], la absenţa aproape totală (în momentul unităţii) a unei industrii demne de acest nume *, la stagnarea de secole în care se găseau oraşele, chiar la înapoierea agriculturii în multe regiuni, mai cu seamă în sud[79] [80], la nivelul de viaţă foarte scăzut al marii majorităţi a populaţiei. E adevărat că în deceniile care au urmat anilor ’70 economia italiană se dezvoltă, dar înaintează întotdeauna cu mare timiditate şi în salturi. Cu momente de aparentă înflorire (ca în anii 1882-1888) [81] şi neaşteptate căderi (ca în anii 1888-1894) [82], ea înaintează în mod nefiresc prin intervenţia din ce în ce mai masivă a statului în scopul protejării uno' anumite sectoare ale producţiei[83], fără a rezolva vreodată problema de fond,

Academiei dei Lincei (Milano, Hoepli, 1911) şi Annali dell’economia italiana (Napoli, Istituto editoriale del Mezzogiorno, 1933—1938) de Epicarmo Carbino.

78 Cf. M. Ferraris, Le ferrovie, în Cinquant’anni di storia italiana„ ed. cit.

79 Cf. R. Morandi, Storia della grande industria in Italia, Bari, I.a-terza, 1931, acum Torino, Einaudi, 1959.

80 Cf. G. Valenti, L’agricoltura, în Cinquant’anni di storia italiana, fd. cit.

81 Cf. G. Luzzatto, op. cit., pp. 407—410.

82 Ibid., pp. 414—422. Aceasta e p rioada în care intră în criză întreaga societate italiană : agricultura ruinată de scăderea preţurilor pe piaţa internaţională şi, în plus, de războiul tarifelor vamale dintre Italia şi Franţa ; băncile sărăcite de cursa nebună a speculaţiilor edilitare, mai .ales Ia Roma şi la Napoli (se cunosc astfel prăbuşirile Băncii Tiberine, ale Băncii Romane, a Societăţii generale de Credit Mobiliar şi a Băncii Generale) ; industria şi în particular siderurgia, încă la primii săi paşi, lovită direct de criza edilitară. Tot asta este perioada în care fenomenul de emigraţie devine din ce în ce mai puternic.

833 Susţinător al intervenţiilor statului, cu precauţiunile de rigoare firește, a fost grupul economiştilor strîns în jurul lui Giornale degli

aceea a lărgirii pieţii interne prin ridicarea nivelului de viaţă al marilor mase, în special ţărăneşti, singura care ar fi putut garanta dezvoltarea unei industrii naţionale puternice şi sănătoase. Dar ¡acest lucru ar fi presupus o clasă conducătoare ou mult mai lipsită de prejudecăţi decît a noastră, capabilă să înfăptuiască reforme îndrăzneţe mai ales la ţară; or, eram atît de departe de o asemenea perspectivă, încît, vreme de cîteva decenii, ea nu a fost clară nici pentru mişcarea socialistă. Ceea ce, însă, apare evident pentru istoricul de astăzi este că cealaltă perspectivă, aceea a *măreţiei* şi a *glorei*, era cu totul iluzorie, lipsită de o bază reală. Renunţarea la o politică externă autonomă, crearea unui stat puternic centralizat, soluţionarea problemelor financiare, economice şi politice mai urgente: numai acesta putea fi programul unei burghezii conservatoare şi prudente care renunţase - fiind o întreprindere foarte periculoasă - să ducă pînă la capăt propria ei revoluţie ’. Dar, dacă îi lipseau bazele reale, această perspectivă dispunea de altele destul de vaste cu caracter psihologic, sentimental şi ideologic[84] [85]. Ca, de pildă, convingerea destul de răspîndită, ale cărei prime

economişti. Orientarea lor a fost definită „germanism economic“, făc“ndu-S’ aluzie Ia caracterul autoritar şi centralist al statului german. Lor li s-au • opus liber-schimbiştii extremişti de la Economista.

84 De aici cunoscuta întîlnire a dreptei şi a stingii în materie de guvernare, criza partidelor tradiţionale şi inevitabilul oportunism. E suficient să amintim cuvintele lui Antonio di Rudini : „Infirmitatea vieţii noastre parlamentare este că, lipsindu-i marile controverse, deoarece nu îndrăznesc să se înfrunte sau pentru că o parte a ţării nu are reprezentanţi din motive religioase, sîntem aduşi în starea nenorocită de a propune în mod serios să împărţim noile partide după veniturile anuale diferite provenite din salarii, după monopolul chibriturilor sau al petrolului“ (cf. G. Volpe, op. cit., voi. I, p. 262).

85 Chabod este acela care, în opera citată, ne-a dat un tablou destul de precis al orientărilor spiritului public din acei ani ; în aceste pagini mă refer mai cu seamă la opera sa.

manifestări puteau fi urmărite de altfel în perioada napoleoniană, la Foscolo şi în începuturile Risorgimentului, că onoarea naţională ar coincide în mare parte cu onoarea armelor, de unde şi durerea lăsată de unele înfrîngeri ca cele de la Lissa şi Custoza şi apoi, şi mai grave încă, cele de la Dogali şi Adua, şi adînca nemulţumire provocată de anumite victorii, ca eliberarea Veneţiei şi a Romei, cîştigate mai degrabă prin manevre diplomatice decît prin lupta deschisă pe cîmpul de bătaie. „Pînă şi oameni cunoscuţi prin antimilitarismul lor, scrie Chabod, simţeau că Italiei noi îi lipsea ceva, şi acest ceva era tocmai gloria armelor. Gavallotti, bardul democraţiei, nu a fost ultimul care să observe acest lucru, cînd îşi îndemna colegii deputaţi să nu uite că de cincisprezece ani Italia plăteşte, şi încă amar, prin poziţia sa în Europa, pentru ghinionul pe care l-a avut în faptele de arme; şi pînă ce norocul n-o să-i surîdă într-o zi *în cine ştie ce botez sîngeros*[86], n-o să-şi găsească între naţiuni un loc demn de noile «ale destine.” 1 Dacă se adaugă comparaţia, inevitabilă, cu ake naţiuni, ca Germania cu zgomotoasele ei victorii, şi mai tîrziu cu Japonia şi chiar cu Anglia, nu e de mirare că în ziarul lui Crispi, *La Riforma*, se putea citi încă din 1870 că războiul trebuie să-şi îndeplinească „crudele dar necesarele sale misiuni pentru progresul moral al spiritului uman” [87] [88] [89] şi că ideea unui război şi a unei mari victorii, a necesităţii şi utilităţii lor, pentru a da vigoare, prestigiu şi unitate adevărată poporului italian, se răspîndise din ce în ce mai mult pînă la a cuprinde, în perioada giolittiană, unele grupuri de radicali. E tipic exemplul contelui Francesco

86 Cursivul îmi aparţine.

87 F. Chabod, op. cit., p. 14.

88 Ibid., p. 62.

89 Strinse apoi în volum cu titlul Dieci arini di vita italiana, Bari, Laterza, 1913.

Papafava dei Carraresi, radical luminat care în septembrie 1899 îşi începe cronicile lunare în *Giornale degli* economiştis, su9ţinînd cu îndîrjire reducerea cheltuielilor militare, opunîndu-se aventurilor coloniale şi dispreţuind retorica şi trufia naţionalistă, ca să sfîrşească prin a susţine cu căldură întărirea armatei, prin a visa *revanşa*, prin a teoretiza necesitatea expansiunii: „Nu e posibil să rezolvi cu fermitate chestiunile internaţionale afirmînd doar principiul naţionalităţii (fiecare la casa lui), pentru că naţiunea nu este un *quid* fix care să rămînă la nesfîrşit în limitele unui teritoriu geografic dat. Naţiunile pline de vitalitate tind să depăşească limitele teritoriului”[90]. Şi mai departe: „Custoza ne-a distrus. Nici Abba Garima nu ne-ar fi putut face să ne ridicăm, chiar dacă ar fi fost o victorie. Nu cu africanii era contul deschis, ci cu Austria. Nu există gir pentru anumite poliţe. Italia s-a îmbogăţit, este doctă, literată, artistă, este la înălţimea *noilor vremuri* democratice şi umanitare, şi tot mai vorbeşte de misiunea ei de pace în lume. Dar cită bogăţie, cîtă glorie artistică, ştiinţifică şi democratică nu am da, numai să ştergem înfrîngerea de la ’66 care şi acum ne muşcă şi ne consumă! Cîtă ironie în *misiunea de pace* pentru cel ce a fost incapabil în război!” [91]

La alimentarea acestui mit al gloriei militare şi al războiului necesar o contribuţie o avea chemarea teritoriilor încă nealipite, oraşele martire Trento şi Triest, chemare atît de încărcată de sugestii risorgimentale şi care oferea o platformă comună pentru opoziţia de stînga (radicală) şi cea naţionalistă împotriva unui guvern slab şi a unei Italii laşe. E de ajuns să amintim agitaţia care a precedat şi urmat cazul Oberdan[92], emoţia opiniei publice italiene şi

90 Ibid., pp. 481—482.

91 Ibid., p. 672.

92 Cf. mai ales F. Salata, Guglielmo Oberdan, Bologna, Zanichelli, 1924. îndeosebi cap. XXVI şi XXVII.

* Ibid., p. 200.

străine, ziarele sechestrate, manifestaţiile împrăştiate, cuvîntul lui Carducci („Vor veni şi zile mai bune, şi steagul Italiei va flutura deasupra marelui arsenal şi a colinelor S. Giusto - vor veni şi zilele apoteozei. Deocamdată tăcere”)2 şi epigraful compus de el pentru monument: „Lui Guglielmo Oberdan, îi primim sacrificiul. Pe viaţă şi pe moarte. Am luat Roma de la papă. Vom lua Triestul de la împărat. De la acest împărat al spînzuraţilor” 3.

Dar poate că acel mit era şi mai alimentat de exemplul ce venea din restul Europei, unde existau bazele reale ale naţionalismului şi imperialismului şi unde era în curs de afirmare acea politică *realista* - bazată pe cultul forţei - care a luat numele lui Bismarck şi a primit girul succeselor sale, dar care a fo9t îmbrăţişată de toate marile puteri. Visul mazzinian al unei Europe unite dispărea şi în prim plan se ridicau interesele naţionale, de putere, ale fiecărei ţări. Ideea unei *misiuni* a Italiei, legată de tradiţie şi în special de prestigiul mondial al Romei - idee îndrăgită de Risorgiment şi de acelaşi Mazzini - renunţa la veşmîntul său umanitar, la idealurile de progres şi de reînnoire, la visul unei Italii răzbunătoare a tuturor naţionalităţilor oprimate, iar „imaginii unei Rome profesînd adevărul a început să i se substituie imaginea Romei antice, femeie de provincie; peste misiunea universală de natură culturală şi civilă s-a suprapus sarcina, mult mai puţin universală, a măreţiei politice a propriei ţări” *1*. Nu întîmplător tocmai în acei ani erau pretutindeni propuse şi create şcoli *premilitare* (trageri cu arma etc.) pentru educaţia fizică a tineretului, nu întîmplător se fondase institutul *Dante Alighieri* ca centru de propagandă a italinităţii în lume, nu întîmplător Crispi putea să declare în 1884: „Opera noastră este incompletă atîta vreme cît, cu studiile şi cu armele, cu ştiinţa şi cu forţa, n-o să arătăm străinătăţii că noi nu sîntem mai prejos decît părinţii noştri” De altfel, acelaşi principiu de *naţionalitate*, care fusese unul din fundamentele ideologice ale Risorgimentului nostru, se degrada mai cu seamă în

cercurile crispine, şi în locul conceptului de naţiune ca voinţă, ca *fapt moral*, *conştiinţă şi liber consens* al popoarelor, intervenea un concept mai naturalist şi mecanicist bazat pe elemente de limbă, de geografie, de sînge şi de neam.[93] [94] [95] Se impunea astfel mitul popoarelor tinere, împrumutat de la *ştiinţele pozitive* care erau atunci la modă, popoare tinere ca cel german, italian, japonez, american, care printr-un drept de sînge erau destinate să le înlocuiască pe cele vechi şi să-şi impună propria lor dominaţie asupra Europei şi asupra lumii.

Italia oficială, cu jalnica ei micime, se afla în contrast cu aceste mituri de măreţie, de glorie, de forţă, dar acest contrast în loc să le întunece, făcea ca aceste mituri să devină şi mai strălucitoare şi mai sugestive. Dificultăţile şi adevăratele erori ale Italiei oficiale, ale organelor ei de conducere şi ale clasei aflate la putere nu se vedeau, cel puţin din punctul de vedere pe care-l descriem. S-a reproşat burgheziei că este lacomă şi afaceristă, că este lipsită de idealuri, incapabilă să se pună în slujba măreţiei patriei. S-a spus că nu fusese capabilă să vină eu noi *mituri* în locul celor risorgimentale, că, laşă şi fricoasă, îngăduise prea multe unor mase nepregătite şi insolente, că se preocupase prea puţin să le controleze şi să le educe. Iar mişcarea populară însemna socialism, internaţionalism, clase puse deasupra naţiunilor, însăşi ideea de patrie ameninţată. Au fost denunţate aspectele cele mai frapante ale fenomenului: politica externă neautonomă (de renunţare, cum s-a spus), fascinată mai întîi de prestigiul francez şi apoi de cel german; dorinţa de linişte, desprinderea de viaţa politică, tendinţa multor cetăţeni din păturile medii de a se mărgini la interesele şi preocupările lor personale; răspîndirea ideii socialiste; spectacolul puţin încurajator al

93 F. Chabod, op. cit., p. 289.

94 Ibid., p. 293.

95 Ibid., p. 59.

încetinelii şi compromisurilor parlamentare, al clientelelor, al jefuirii instituţiilor publice, al corupţiei publice, al îmbogăţirilor neaşteptate. Principala vină a fost dată pe seama regimului parlamentar, pe legea numărului, pe predominarea cantităţii asupra calităţii. Se răspîndea şi în Italia acel val antidemocratic care în Europa îşi avea susţinătorii cei mai autorizaţi în oamenii politici şi în diversele grupuri de intelectuali. Măreţia, gloria, forţa nu pot să fie decît opera unui mic număr de oameni excepţionali, cărora marea masă trebuie să li se supună. Democraţia şi regimul parlamentar moleşesc naţiunile deoarece reprezintă o preponderenţă a intereselor individuale faţă de cele colective, nivelarea tuturor personalităţilor. Victoria Germaniei asupra Franţei era tocmai „victoria vechiului regim, a principiului care tăgăduieşte suveranitatea poporului şi dreptul cetăţenilor de a-şi decide destinul” [96].

★

Omul politic care între anii ’70 şi sfîrşitul secolului a reprezentat în cea mai mare măsură şi a alimentat orientările opiniei publice din Italia a fost Francesco Crispi, personalitate complexă şi, fără îndoială, de cea mai mare însemnătate a vieţii publice italiene din acea perioadă, personalitate contradictorie care în timpul vieţii a iscat uri şi iubiri trainice, iar după moarte a inspirat o istoriografie care n-a păcătuit prin obiectivitate. Cercetîndu-i astăzi figura prin perspectiva experienţei istorice din ultimii cincizeci de ani, nu poţi să nu fii izbit de elementele contradictorii ale operei sale, unde, alături de motivele tradiţiei risorgimentale, se manifestă clar semnele involuţiei lor care a determinat opoziţia feroce faţă de politica sa nu numai a duşmanilor personali, ci a întregii stingi italiene şi a unor foarte largi curente de opinie pe care ea le reprezenta. Sînt semnele pe care le-am trecut în revistă mai înainte, pe care căderea lui Crispi şi înfrîngerea de la Adua au părut că le

96 Ibid., p. 289.

înlătură definitiv şi care, în schimb, şi-au continuat drumul extinzîndu-se în perioada giolittiană, găsindu-şi o bază reală ce le lipsise, explodînd o dată cu războiul din Libia şi apoi cu *zilele de bucurie* din mai 1915 şi afirmîndu-se definitiv cu fascismul. Crispi apare clar ca fiind prima verigă din acest lung lanţ. Astfel înicît C. A. Jemolo, într-o cărticică scrisă cu cî.teva săptămîni înainte de marşul asupra Romei, în septembrie 1922 (prezentînd încă interes, deşi păcătuieşte prin faptul că e scrisă de pe o poziţie polemică faţă de *democraţie* şi, prin urmare, excesiv de binevoitor faţă de Crispi), putea să concludă: „Dar jertfa lui Crispi nu a fost zadarnică: antiteza, confuz intuită chiar de el, a apărut tot mai clară după el: generaţia care la un deceniu după moartea lui s-a aflat în pragul tinereţii, în anii cei mai prosperi pentru Italia, a simţit enigma acestei revolte a unui popor faţă de omul care l-a iubit cu înflăcărare şi i-a dorit măreţia cu patimă, şi a crezut că întrezăreşte o mare nedreptate în sacrificiul acelui om. Reacţia antidemocratică, reacţia faţă de principiile care au făurit Italia şi pe care ea le-a absorbit într-o asemenea măsură încît o pecete mai trainică nici nu se poate imagina, îşi are originea în jertfa lui Crispi. Schimbarea orientării spirituale a poporului nostru este o operă lungă, poate seculară. Crispi este astăzi la fel de departe ca şi în 596, este un precursor ale cărui viziuni de forţă, speranţe de dominaţie, aspiraiţiuni realiste sînt astăzi, ca şi atunci, neînţelese şi ostile pentru cea mai mare parte a poporului italian” L Din păcate analiza lui era greşită: Crispi era aproape, la numai cîteva săptămîni. [97]

97 A. C. Jemolo, Crispi, Firenze, Valecchi, 1922, pp. 158—159. Ca semn al timpurilor şi al confuziei care domnea poate fi faptul că pînă şi partidul fascist — care nu-şi ascundea totuşi orientările antidemocratice -— este considerat de Jemolo ca un partid care se prezintă »în cadrul ideologic şi sentimental ca şi în manifestările exterioare drept cel mai direct moştenitor al garibaldismului, adică a ceea ce a fost curentul cel mai năvalnic şi entuziast al democraţiei“ (ed. cit., p. 160).

Am spus elemente contradictorii; era contradictorie formaţia sa mazziniană şi garibaldină cu fetişismul legii şi al societăţii constituite, erau contradictorii principiile liberale şi parlamentare care derivau din formaţia sa, cu neputinţa lui de a suporta să fie controlat, cu dispreţul pentru parlament, cu tendinţa către o conducere personală, erau contradictorii ferocele lui anticlericalism cu tentativele de a ajunge la un acord şi o conciliere cu Biserica, faptul că visa o Italie mare şi puternică cu grija redusă şi cu ajutoarele limitate puse la dispoziţie pentru pregătirea armatei, patriotismul său cu ostilitatea (sau cel puţin cu simpatia destul de slabă) faţă de mişcările iredentiste, provenienţa lui de stingă cu cultul statului puternic. Dar poate că multe dintre aceste contradicţii se dovedesc a fi doar aparente dacă încercăm să-i pătrundem mai adine personalitatea şi acţiunea şi să determinăm astfel unele din constantele sale caracteristice. Poate că cea mai importantă - care provine direct din originea sa risorgimentală - este fanatismul unitar care va sta la baza multora din atitudinile sale. în legătură cu acest lucru va trebui să fie pusă teama sa continuă faţă de intrigile şi năzuinţele Bisericii, faptul că vedea comploturi peste tot, dar mai ales preocuparea de a întări autoritatea statului şi a monarhiei. în legătură cu aceasta - şi nu numai legat de exigenţele de conservare socială - cruzimea cu care a reprimat mişcările fasciilor siciliene care i-au apărut ca un atentat la unitatea naţiunii. în legătură cu aceasta faptul că el, om politic meridional, era printre cei mai puţin sensibili faţă de *problema meridională*. în al doilea rînd - şi strîns legat de fanatismul unitar - cultul prestigiului, al forţei, al măreţiei Italiei ca naţiune. Ce rost mai avea realizarea unităţii dacă Italia nu era pusă din nou în centrul disputelor europene? Poate că în el se deformează pentru prima dată, mai mult decît în cazul altor oameni politici, conceptul de naţionalitate, căpătînd un sens naturalist şi mecanicist, ideea *misiunii* Italiei se converteşte într-o idee de *putere*, în el îşi pierde conturul

interesul pentru *Europa* mazziniană, fiind înlocuit de acela al *naţiunii* italiene. în persoana lui se configurează ideea de putere ca forţă a statului pe plan intern, ca prestigiu militar şi expansiune pe plan extern. în al treilea rînd, neînţelegerea absolută pentru mişcarea socialistă care sta să se nască. Pentru el deputaţii socialişti nu au dreptul de a face parte din Parlament pentru că „nimeni nu poate avea mandatul unor partide nerecunoscute de lege ca atare, care nu pot să existe în Cameră"; pentru el socialismul „a înălţat la rangul de ştiinţă dreptul la spoliere. Şi atît în istorie cît şi în practică conceptul este rudă bună cu delictul" Teoriile socialiste „tulbură sufletul muncitorului, dăunează sentimentelor lui morale, care nu sînt atît de sigure din lipsă de educaţie. Predicile împotriva proprietăţii şi împotriva familiei deschid calea unor rătăciri şi mai grele, iar sentimentul internaţionalismului îl face să-şi piardă, dacă a avut-o vreodată, dragostea de patrie" [98] [99]. De aici pînă la dispreţul faţă de *plebe* nu e mult: „Plebea e încă în situaţia unui minor aflat sub tutelă. Am greşit crezînd că ar fi atins majoratul, am greşit acordîndu-i exerciţiul unor drepturi pe care cel puţin pînă astăzi nu le-a folosit cum trebuie. Mintea ei e viciată de ignoranţă, iar sufletul ros de invidie şi de ingratitudine"[100]. în sfiîrşit, un alt concept al personalităţii sale, care-l făcea să răspundă celor ce-l întrebau dacă este mazzinian sau garibaldin: „Sînt Francesco Crispi" [101], care l-a făcut să-şi asume întotdeauna o atitudine de superioritate faţă de Parlament, care i-a dat convingerea că este unicul om capabil să redea Italiei demnitatea şi să redobîndească pentru ea locul ce i se

98 Ibid., p. 58.

99 Ibid.

100 Ibid, p. 60.

101 Cf. P. E. Santangelo, F. Crispi, Milano, Tipografia Tenconi, 1946, p. 43.

cuvenea între naţiunile europene, care a alimentat în el atitudinile de *şef* (atitudinile ce au fost definite de adversarii lui drept *megalomanie*) şi ideea că nu instituţiile bune ar putea face ca Italia să renască, ci un om nou, energic şi genial. De aici acel *iacobinism* de care vorbeşte Gramsci, în care termenul *iacobin* îl indică pe „omul politic energic, hotărît şi fanatic, deoarece e în mod fanatic convins de virtuţile taumaturgice ale ideilor sale, oricare ar fi ele", din care cauză „afirmaţia că Crispi a fost iacobin trebuie înţeleasă cu această semnificaţie alterată... căci în ceea ce priveşte programul său, Crispi a fost un simplu moderat" De aici caracteristica particulară a personalităţii sale: disproporţia „dintre fapte şi vorbe, dintre represiuni şi obiectul de reprimat, dintre instrument şi lovitura dată; mînuia o culevrină ruginită de parc-ar fi fost o modernă piesă de artilerie" [102] [103]. De aici mizerul bilanţ al operei sale: „Ca ministru, Crispi a realizat puţine din lucrurile care-i clocoteau în minte, în suflet. A fost alungat din Africa, exact aşa cum doreau alţii. în interior, rînd pe rînd, partidele s-au ridicat şi s-au coalizat împotriva lui, socialişti, republicani, democraţi, moderaţi, *burtă plebee* şi *burtă burgheză*, cum le-a zis el cîndva... Invocase solidaritatea de clasă, muncă şi proprietate - care la rîndul ei era tot muncă - asociate cu drepturi egale într-un efort comun faţă de ceea ce se petrecea în afară... Şi în schimb aproape că a avut, fiind încă în viaţă, un război civil. Dorea din tot sufletul victoria militară şi considera drept primă datorie a sa şi a oricărui guvern pregătirea ei, obosit de faptul că nu încetam să ne lăudăm cu *înfrîngeri glorioase*. Şi a avut parte de Adua. încercase să împingă în sus monarhia, bine văzută de poporul italian, dar în acel sfîrşiit de secol monarhia trecea poate prin anii ei cei mai trişti" [104]. De aici contradicţia

102 A. Gramsci, 11 Risorgimento, ed. cit., pp. 75—76.

103 Ibid., p. 76.

104 G. Voipe, op. cit., p. 418.

fundamentală a operei sale: ea aparţine Italiei oficiale, moderate, timide şi conservatoare în ceea ce priveşte măsurile de prevedere *reale*, care nu se distanţează prea mult de linia guvernelor de dreapta şi de stînga dinaintea lui; îi aparţine şi în practica aşa-zisei politici expansioniste şi militariste (atît de incertă, inadecvată şi cu o administraţie care nu strălucea de loc); dar aparţine opoziţiei naţionaliste prin veleităţile sale, prin atitudinile sale, prin *temperamentul* său. Oricum nu pe Crispi, omul politic, ne interesează să-l judecăm în rîndurile de faţă, ci semnificaţia pe care au avut-o figura şi acţiunea sa, dînd naştere la pasiuni, mituri, orientări ideale, acelui naţionalism *retoric*, acelui cult al forţei în cadrul substanţialei noastre slăbiciuni, acelei *megalomanii* de care Italia a suferit atîta vreme şi care a avut atîtea repercusiuni în domeniul literaturii.

★

în perioada următoare, contradicţia inerentă din opera lui Crispi apare într-o formă răsturnată şi în personalitatea lui Giolitti. Intr-adevăr, contrar lui Crispi, Giolitti în *fapte* realiza politica cea mai îndrăzneaţă a burgheziei italiene şi în *vorbe* politica cea mai pedestră, în *fapte* crea bazele reale ale naţionalismului şi imperialismului, iar în *vorbe* le nega. Din această cauză antigiolittismul este o componentă caracteristică a naţionalismului nostru istoric. De aceea legătura stabilită de Gramsci între Crispi şi Giolitti nu convinge Întru totul: „în esenţă, Giolitti s-a menţinut pe linia lui Crispi; în locul iacobinismului de temperament al lui Crispi, Giolitti a venit cu sîrguinţa şi continuitatea birocratică; a menţinut *mirajul pămîntului* în politica colonială, dar în plus a sprijinit această politică printr-o concepţie *defensivă* militară şi prin premisa că trebuie create condiţiile libertăţii de expansiune pentru viitor” 1. Fireşte că elementele de continuitate nu lipsesc, în *practica* guvernelor italiene de după Cavour a existat o continuitate de orientare care s-a transmis de la partidele de dreapta la cele de stingă, de la De Pretis la Crispi, de la Crispi la

Giolitti, la Sonnino ş.a.m.d. Dar dacă există un moment în care elementele de *noutate* par să prevaleze asupra acelora de continuitate, acesta este tocmai momentul lungii guvernări a lui Giovanni Giolitti. Deocamdată elementele de mare noutate se găsesc în domeniul structurilor economice şi al vieţii sociale. Atunci s-a dezvoltat noua industrie, aflată încă la început în ultimii ani ai secolului precedent. Iar progresul industriei, cu creşterea rapidă a populaţiei urbane şi a salariilor industriale, a stimulat şi producţia agricolă (în special în unele zone ale Italiei septentrionale şi centrale) şi a dat o nouă hrană comerţului. [105] [106] Se produceau astfel profunde schimbări în Italia acestui sfîrşit de secol, un ton nou îşi făcea loc în activitatea noastră productivă, se accentua tot mai mult ponderea industriei şi se crea un climat şi o ambianţă propice dezvoltării sale. Apărea pe scenă o nouă clasă conducătoare, mai îndrăzneaţă şi mai lipsită de prejudecăţi, dotată cu spirit de iniţiativă şi de aventură, fără a mai fi legată de limitele şi de pasivitatea inertă a proprietăţii agrare. Această clasă reprezintă sectorul cel mai avansat al economiei naţionale, are de apărat interese importante şi intervine în viaţa publică prin organizaţia presei, prin sprijinul pe care-l dă unor anumite partide, prin crearea unor vaste mişcări de opinie şi curente de idei. Este de ajuns să ne gîndirn la tenacitatea cu care a reuşit să menţină măsurile protecţioniste împotriva atacului combinat al mişcărilor de stînga, al meridionaliştilor de toate nuanţele şi al economiştilor liberali, la abilitatea cu care a creat şi alimentat mitul cărbunelui alb, energia electrică, care ar fi eliminat singurul obstacol ce împiedica Italia să devină o mare putere industrială, la lipsa de prejudecăţi cu care l-a sprijinit pe Gio'litti la începutul secolului în operaţiunea lui democratică şi la aceeaşi lipsă

105 A. Gramsci, II Risorgimento, ed. cit., pp. 77—78.

106 Cf. G. Luzzatto, ed. cit., pp. 465—478.

de prejudecăţi cu care cîţiva ani mai tîrziu a creat şi susţinut naţionalismul nostru.

De aici o schimbare profundă faţă de situaţia înjositoare şi mizeră din secolul precedent şi, prin urmare, un fel de iluzie optică (cum o defineşte Morandi), care alimenta euforia şi entuziasmul şi care, cu ocazia expoziţiilor de la Milano (1906) şi Torino (1911), a dat cale liberă celor mai ambiţioase proiecte, celor mai îndrăzneţe visuri. Schimbîndu-tse structurile economice, se schimbau în mod substanţial şi forţele reale ale ţării. Se afirma noua burghezie, categoria patronilor, care-şi consolida dominaţia politică şi intervenea, după cum am văzut, activ în viaţa publică, determinînd orientări de opinie şi atitudini de gust şi conduită. Creştea proletariatul industrial şi cel agricol, o dată cu creşterea sa numerică creşteau şi exigenţele sale, capacitatea sa de organizare şi de luptă, conştiinţa sa de clasă. Creştea mica burghezie orăşenească, alimentată de dezvoltarea administraţiei

Centrale şi municipale; rîndurile ei erau îngroşate de elemente din alte clase sociale şi intelectuali provenind din provincii, în special din cele meridionale. Rezulta astfel un fenomen de urbanism destul de sensibil, chiar dacă nu se poate compara cu acela din marile oraşe americane şi din ţările europene cele mai avansate. Decădea, în schimb, viaţa din nenumărate oraşe de provincie o dată cu decăderea acelei pături sociale de proprietari mici şi mijlocii necultivatori, ruinaţi de scumpirea mîinii de lucru, de o fiscalitate apăsătoare, de creşterea costului vieţii, de lipsa de capitaluri suficiente pentru a modifica şi intensifica culturile şi, mai ales, de incapacitatea de a schimba propriile deprinderi de viaţă, patriarhale, oţioase şi parazitare, şi de a se angaja direct în gestiunea întreprinderilor. Consecinţa acestor dezvoltări şi acestor schimbări este satisfacţia de suprafaţă şi optimismul Italiei oficiale giolittiene, care oferea opiniei publice un cadru idilic al epocii, punînd în lumină echilibrul astfel obţinut,

înfrîngerea veleităţilor reacţionare pe de o parte şi a celor socialiste pe de alta, victoria metodei liberale obţinută prin politica lui Giolitti, creşterea excedentului balanţei, activa legislaţie socială, marile lucrări publice, naţionalizarea căilor ferate, felul abil şi prudent în care fusese dus războiul din Libia.[107]

în ceea ce priveşte faptele, aşadar, situaţia se prezintă destul de diferit faţă de cea din deceniul precedent. Inclusiv pe planul mutaţiilor sufleteşti, după cum vom vedea: pentru că, dacă prin giolittism se întărea Italia oficială, conservatoare şi liberală, dacă prin dezvoltarea mişcării muncitoreşti se extindea influenţa socialistă, progresul economiei şi al bazelor reale ale ţării, senzaţia confuză de bunăstare şi de forţă, acea euforie la care ne-am referit, alimentau şi mai mult neliniştea noilor generaţii, dorinţa chinuitoare de acţiune şi de glorie, visul de măreţie şi putere. Nelinişti, nerăbdări, dorinţe care se vedeau tăgăduite de însăşi figura (şi de practica politică) a celui mai calificat reprezentant al Italiei oficiale şi care, prin contrast, erau preamărite şi căutate cu disperare.

*

Giovanni Giolitti a dominat scena politică a Italiei mai bine de un deceniu şi a devenit simbolul unei metode, al unui stil, într-un anume fel al unui regim. Opiniile privind persoana şi opera sa sînt şi astăzi contradictorii, totuşi studii mai recente au reuşit să corecteze imaginea tradiţională, aceea a unui om viclean şi lipsit de scrupule, meşter în manevre parlamentare, în intrigi de culise, în arta de a şantaja şi de a corupe, lipsit de un ideal bine determinat şi de un program politic precis, gata să se schimbe după cum bate vîntul numai să se menţină la putere, abil doar în treburile obişnuite de administraţie, incapabil de un elan, de o bătaie de aripi, de o intuiţie

107 Cea mai evidentă mărturie a acestei satisfacţii de suprafaţă şi a acestui optimism facil este La storia d’Italia dai 1870 al 1911, de B. Croce, Bari, Laterza, 1928.

genială. Un om „care, în ciuda aparentei sale simplicităţi, era închis şi în ifon'd misterios, făcut numai din politică definitivă şi neumbrit de îndoieli, ca şi cum motorul intim al acţiunilor sale - acea lume de imaginaţie şi de străduinţe, de chinuri şi de îndoieli, ce pare prologul necesar oricărei rezoluţii - ar fi fost un secret al său de nepătruns ori s-ar fi topit fără să lase urme în exterioritatea faptului împlinit" h I se recunoaşte acum o încărcătură de idei care ar fi inspirat sau susţinut acţiunea sa, un sentiment dominant care l-ar fi călăuzit toată viaţa, „subordonat şi el, laolaltă cu alte sentimente, unui control permanent, dar nu suprimat: sincera, profunda, constanta simpatie care l-a însufleţit, dincolo de pasiunea şi de împrejurările de loc şi de moment, pentru clasa muncitoare, ce se afla în continuă ridicare dintr-un impuls propriu şi în armonie cu evoluţia generală a civilizaţiei" [108] [109]. Şi acest lucru l-ar distinge net de Crispi. De altfel, lectura *Memoriilor* sale nu dezminte o atare imagine nouă. Giolitti ne apare ca un burghez luminat, conştient de schimbările aduse de vremuri, convins că cel mai bun mod de a acţiona pentru a menţine ordinea şi a apăra instituţiile este de a veni cu măsuri care să uşureze mizeria maselor populare. E de ajuns să ne gîndism la judecata curajoasă asupra fasciilor siciliene, care conţine *in nuce* mare parte din programul său politic: „în concluzie, mişcarea aceasta (*fasciile*,. n.r.) a fost cu mult mai puţin gravă decît altele care au avut loc după, dar aceea fusese prima şi clasele bogate, nefiind încă obişnuite cu acel gen de luptă, confundau agitaţiile economice cu însăşi revoluţia socială. Aveam, încă de pe atunci, convingerea că era de aşteptat ca masele de muncitori să nu se resemneze s-o ducă mai departe în condiţiile unor salarii insuficiente nu numai ca să trăiască decent, dar nici

108 N. Valeri, Introduzione la Discorsi extraparlamentari, de G. Giolitti, Torino, Einaudi, 1952, p. 12.

109 Ibid., p. 13.

măcar ca să-şi potolească foamea. O reprimare oarbă a agitaţiilor lor legitime, avînd drept scop îmbunătăţirea propriei lor sorţi, n-ar fi rezolvat, după părerea mea, problema, ci ar fi amînat-o doar, agravînd-o şi dînd într-adevăr naştere primejdiei revoluţionare. De aceea orientarea mea politică era să las ca aceste lupte economice să se rezolve de la sine prin îmbunătăţirea condiţiilor lucrătorilor, reducînd acţiunea guvernului la menţinerea ordinei şi la o operă de convingere pentru ca părţile să se pună de acord” [110].

Totuşi, chiar dacă astăzi vrem să-i recunoaştem acea trăsătură spirituală care-i corectează profilul sceptic şi cinic conturat de tradiţia precedentă, nu se poate afirma că opera giolittiană s-a putut sustrage parabolei ce caracterizează epoca sa: acţiunea sa începe la 1900 sub steagul alianţei cu partidele populare, al libertăţii şi al reformelor, cunoaşte o oprire şi o primă involuţie în 1904, cînd se conturează deja o alianţă cu forţele clerical-conservatoare, îşi continuă involuţia pînă la războiul cu Libia şi la pactul Gentiloni. Aceasta înseamnă că experimentul de la începutul secolului surprinsese coincidenţa fericită a celei mai profunde inspiraţii a omului de stat cu exigenţele forţelor reale ale ţării şi ale majorităţii opiniei publice. Nu trebuie uitat că burghezia industrială şi noile grupuri financiare dominante, în toate ţările Europei occidentale, în timp ce luptă „pentru a pune mina pe conducerea întregii vieţi politice”, dau dovadă de

„o tendinţă evidentă spre extinderea bazelor regimului democrat-burghez” [111], fie pentru că acest lucru este un mijloc de a lichida, în interesul lor, obstacolele pe care le ridică privilegiile vechilor caste, fie pentru că dezvoltarea mişcării muncitoreşti impune o schimbare de direcţie chiar în interesul conservării. Giolitti a fost foarte conştient de

110 G. Giolitti, Memorie, Milano, Treves, 1922, p. 88.

111 Ibid., pp. 28—29.

această tendinţă, mărturie în acest sens fiind discursurile sale, scrierile şi acţiunile sale, şi mai ales discursul ţinut la Cameră, în aprilie 1911, în care, răspunzînd acuzaţiilor aduse de dreapta că ar fi slăbit autoritatea statului, făcea o trecere îp revistă a întregii sale politici, revendica coerenţa ei intimă, încă din 1889, îşi reafirma credinţa în utilitatea generalizării dreptului la libertate şi conchidea: „Din fericire rezultatul a demonstrat că sistemul meu, aparent semirevoluţionar, era singurul cu adevărat conservator” [112] [113]. Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că la acel experiment ducea întregul climat al ţării, orientarea părţii celei mai luminate a opiniei publice, a minţilor celor mai deschise şi ilustre. Cu toţii erau preocupaţi să nu se lase depăşiţi de o evoluţie a lucrurilor ce nu mai putea fi oprită sau zăgăzuită de un guvern poliţienesc stăpînit de un îngust spirit de conservare, ci trebuia înfruntată cu metode noi. Este de ajuns să ne gîndim la expectativa cu care a fost primit noul rege, la ecourile acelei exi genţe ce se găsesc pînă şi în discursul coroanei şi la spiritul care pluteşte în toate articolele de răspuns la *Quid agendum f* al lui Sonnino. Pare de aceea îndreptăţită observaţia lui Valeri că Giolitti nu a fost un apostol sau un profet, ci mai degrabă un om „apt să favorizeze un proces ale cărui contururi începuseră să se deseneze în mod sensibil” [114] şi care, prin. urmare, chiar atunci oînd, în 1901, „a afirmat cu hotărîrq libertatea de organizare şi de grevă, mizînd pe forţa populaţiei lucrătoare şi lovind în plin prejudecata înrădăcinată a conservatorilor că interesul de a menţine salariile scăzute ar coincide cu interesul instituţiilor liberale, a promovat o politică bazată pe o oportună înţelegere a

112 P. Togliatti, Discorso su Giolitti, Roma, Rinascita, 1950, p. 37.

113 Cf. Atti parlamentari, XI, p. 13714. Citatul poate fi găsit în volumul lui W. Salomone, L’etă giolitdana, Torino, De Silva, 1949, p. 191,.

114 N. Valeri, op. cit., p. 27.

mişcării ascendente a păturilor muncitoare, devenită, după falimentul tentativei reacţionare, *irezistibilă*, în aşa măsură încît nu exista forţă de guvern sau *forţă umană* în general capabilă s-o ţină în frîu, pentru că era comună tuturor ţărilor civilizate şi se sprijinea *pe principiile egalităţii între* oameni''

Acest lucru marchează un al doilea element de diferenţiere de figura şi de opera lui Crispi. Meritul lui Gioiitti este de a fi venit cu multă energie în întîmpinarea acelor tendinţe fără a se fi lăsat abătut vreodată de extinderea grevelor, sau de protestele, de presiunile, preocupările păturilor avute şi ale reprezentanţilor lor direcţi în Cameră. El a rezistat sarcasmului adepţilor lui Crispi, obiecţiilor înţelepte ale lui Sonnino, preocupărilor lui Ferdinando Martino, dubiilor şi nedumeririlor ce se năşteau pretutindeni, la cei de dreapta şi la cei de stînga, privitoare la violarea dreptului de proprietate, la incapacitatea economiei italiene de a suporta salarii ridicate, la prejudiciul care ar rezulta de aici pentru export şi tratatele de comerţ, la riscul că proprietarii şi-ar părăsi pămînturile, lăsîndu-le în paragină, la ruinarea cultivatorilor mici şi mijlocii. Totuşi aceeaşi capacitate de a favoriza un proces deja conturat, care i-a permis să îndrume mişcarea progresistă italiană din acei ani, i-a permis şi să înţeleagă, puţin după aceea, că tentativa sa nu putea să aibă un succes de durată, pentru că nu se putea sprijini pe o solidă bază obiectivă, pe constituirea unei aristocraţii muncitoreşti care ar fi putut să permanentizeze alianţa dintre burghezie şi cel puţin o parte a proletariatului. „Aşadar, dacă la începutul operei de guvernare giolittiene distanţa dintre regim şi vechile personalităţi conservatoare intransigente este mai evidentă, şi blocul guvernamental format de ei se fărâmiţează, pentru a face loc tentativei de a deschide calea unui acord între burghezia septentrională inteligentă şi socialismul reformist, cu trecerea timpului posibilităţile acestei tentative se restrîng pînă ce ajung aproape la zero.

Acelaşi imperialism italian, ca o nouă ordine economică bazată pe o puternica expansiune a industriei, îşi dezvăluie destul de curînd slăbi- 1
ciunile şi limitele. El nu distruge şi nici nu preschimbă vechile structuri semifeudale înapoiate, ba mai mult, noile forţe economice bat şi ele acelaşi vechi drum al compromisului cu ceea ce a fost altădată,, tentativa de a constitui un bloc politic mai modern eşuează; dimpotrivă, acordarea sufragiului universal împinge la organizarea unui bloc industrial-agrar mai solid, căruia Biserica catolică începe să i se ofere ca instrument mai eficace de integrare a maselor, rezervă ulterioară a conservării sociale." 1 Se trece astfel la divorţul dintre Giolitti şi partidele populare, la concesiile pe care le face forţelor conservatoare, la accentuarea laturilor negative, care i-au viciat politica, acum icînd nu mai este susţinută de un impuls progresiv. Se ajunge la războiul cu Libia, conceput de Giolitti ca un episod care nu trebuia să aibă urmări neplăcute, dictat mai degrabă de criterii de oportunitate politică decît de dorinţa de expansiune imperialistă. Dar tocmai acest război face să izbucnească pe faţă contradicţiile care se accentuaseră în cursul anilor precedenţi şi să explodeze butoiul cu pulbere al naţionalismului. Şi, desigur, nu (sau nu numai) din cauza speculaţiilor apărute în legătură cu aceasta în presă şi în literatură, după cum pare să creadă cu oarecare naivitate Croce („Literatura din acea vreme, generată aproape în întregime de D'Annunzio sau dominată de exemplul său, nu s-a conformat acestei simplităţi de simţire şi de vorbire; literatura senzualistă, pompoasă şi industrializată, care corespundea iraţionalismului şi arbitrariului dominante în cîmpul gîndirii, şi care pătrundea în orice formă de artă şi invada presa cotidiană"[115] [116]), ci pentru că războiul, prin el însuşi, a dat noi forţe celor mai agresive grupuri economice

115 P. Togliatti, op. cit., pp. 39—40.

116 B. Croce, Storia d'Italia, ed. cit., p. 274 (3-a ediz., 1928).

şi a împins masele muncitoare la o opoziţie deschisă şi fără compromisuri faţă de regim, „reducînd", totodată, „la zero grupul prietenilor lui Giolitti din sînul partidului socialist" [117]. Nu e de mirare atunci că din acest război a ieşit victorios naţionalismul, care s-a constituit într-un partid cu dublă tendinţă r spre aventura războiului şi spre reacţiunea antiliberală.

„In 1914, *La settimana rossa* semnalează o situaţie fără ieşire, în cazul cînd nu vrem ¡şi nu ştim să atacăm îşi să rezolvăm chestiunile de fond, care nu sînt numai de libertate formală, ci de substanţă economică şi politică. După revolta maselor de lucrători, revolta Parlamentului, în mai 1915, ratifică sfîrşi-tul vechii oligarhii." [118]

Aşadar, atît Giolitti cît şi regimul politic italian din timpul său abundă în elemente contradictorii, şi dacă măreţia omului de stat trebuie căutată în curajul şi în lipsa de prejudecăţi cu care, în primii ani ai secolului, a reuşit să împingă înainte mişcarea progresistă a societăţii italiene, limitele sale nu se află, am impresia, în incapacitatea lui de a conduce pînă la capăt acea mişcare şi acele reforme. Aceasta ar însemna să-i cerem lui nu numai ce nu putea să facă, dar nici măcar să conceapă. Pentru că, dacă în el e mereu prezentă nota de simpatie pentru poporul care munceşte, dacă adeseori în faptele şi în vorbele lui se pot găsi atacuri la adresa plutocraţiei şi a celor pe care-i numea *bea ti possidentes*, aceste două atitudini nu au niciodată o coloratură socialistă, ci se explică printr-o caracteristică mai profundă a personalităţii sale: aceea a burghezului luminat, întreprinzător capabil şi administrator abil, care lucrează cît muncitorii săi, şi chiar mai mult, polemizînd cu clasele parazitare, dar de loc dispus să cedeze *fructul muncii* sale suib impulsul unor elanuri filantropice, care nu dispreţuieşte lupta şi stă cu picioarele bine înfipte în pămînt, care

117 P. Togliatti, op. cit., p. 73.

118 Ibid.

cunoaşte arta de a concede şi de a refuza, care crede că-i cunoaşte -bine pe oameni pentru că le-a înţeles viciile şi slăbiciunile şi ştie cum să le utilizeze. Limita acţiunii sale trebuie căutată, eventual, în acea notă de scepticism faţă de forţele politice italiene şi în faptul că nu s-a preocupat să dea o structură democraţiei italiene (democraţiei liberale şi parlamentare, se înţelege), care ar fi putut în vreun fel să reziste valului subversiv de dreapta. înţeleg că unei asemenea opere i se opuneau formidabile dificultăţi obiective: opoziţia -forţelor reale, lipsa de partide moderne şi naţionale (exceptîndu-l pe cel socialist), persistenţa unor grupuri legate de clientele şi de situaţii locale, o -tradiţie electorală formată din înşelătorii, maşinaţiuni, corupţie, violenţă. în acest cadru, oportunismul era aproape inevitabil. Dar se înţelege mai puţin de ce Giolitti n-a făcut nici un efort pentru a introduce unele elemente de coeziune în această materie atî't de eterogenă şi friabilă, unele elemente de coeziune permanentă care ¡să treacă dincolo de influenţa sa personală şi capacitatea sa de manevră. Iar după ce «-a instalat cit mai comod în.această situaţie, dacă lucrul mai era posibil, a viciat-o şi dezagregat-o şi mai mult. Arturo Labriola putea, pe bună dreptate, să afirme în primul său discurs în faţa Camerei, la 9 decembrie 1913: „Există o Italie catolică, există o Italie socialistă, există o Italie imperialistă: nu există o Italie giolittiană. Italia.giolittiană este o mediocră combinaţie parlamentară, născută între coridoare şi aulă, bună doar să împiedice, incapabilă să creeze. Această Italie trebuie să dispară” b

★

Aşa cum s-a spus, giolittismul şi antigiolittismul sînt un aspect important al spiritului public italian în acea perioadă. Giolittismul nu este atît de zgomotos. S-a spus, cu intenţii polemice, că Giolitti a.introdus *proza* în viaţa publică italiană, ceea ce este adevărat, dar este un compliment. între Felice Cavallotti, „bardul democraţiei”, care-i reproşează lui Giolitti excesiva scurtime a discursurilor şi a

răspunsurilor sale la Cameră, şi Giolitti, care-i răspunde că îi este „imposibil să continuie să vorbească după ce a isprăvit de spus ceea ce avea de spus”, cel de al doilea este un om modern, primul - un supravieţuitor al tradiţiei retorice şi flecare a vieţii noastre publice. Giolittismul, în aspectele sale perene, însemnează tocmai introducerea unui stil şi a unui mod de a gîndi mai moderne şi, în ciuda aspectului modest şi provincial, mai europene. La baza lui se află o claritate raţională care reduce chestiunile la elementele lor esenţiale şi alungă negura prejudecăţilor, a temerilor nejustificate, a speranţelor facile, a miturilor şi a exaltărilor sentimentale. Giolitti e capabil să reducă o mişcare, ca aceea a fasciilor siciliene, care într-un [119]

fe! sau altul zguduise întreaga opinie publică, trezind panică sau entuziasm, la adevărata sa esenţă de mişcare pentru îmbunătăţirea învoielilor agricole şi a salariilor; mai erau cîteva zile pînă la războiul cu Libia, cînd ziarele şi literaţii dăduseră foc butoiului cu pulbere al entuziasmului şi al prozei celei mai fanteziste şi lirice care se poate închipui, iar el rostea la Torino un discurs în care nu făcea nici o concesie aşteptării şi exaltării opiniei publice, ci readucea termenii problemei la nuda lor realitate. Această claritate raţională nu înseamnă numai dispreţ faţă de retorică, simplitate în exprimare, ordine în gîndire ci, în plus, conferă superioritate realului, adevărului faţă de fantastic şi imaginativ, evită să coloreze şi să deformeze datele cercetării, preferă disciplinele şi căutările cele mai concrete care ne pot ajuta să înţelegem *realitatea concretă* a unei regiuni, a unei anumite probleme. Se reflectă aici o mentalitate modernă? pe care tradiţiile umaniste n-au împiedicat-o nici n-au complicat-o, care s-a format legată de problematica economică şi socială din secolele XVIII şi XIX. Şi, desigur fără să vrea (dimpotrivă, intenţia e clar ironică), senatorul Barzilai surprindea o atare trăsătură într-un discurs ţinut în faţa Camerei: „Domnul Giolitti vede Italia

119 Cf. Atti parlamentari I, p. 271 şi W. Salomone, op. cit., p. 197.

aşa cum s-a manifestat ea în ultimii ani, nu caută raţiunile ei de existenţă tradiţionale, izvoarele istorice şi filozofice. Domnul Giolitti este modern... Este modern şi în vocabular şi, spun adevărul, faţă de el eu mă simt foarte bătrîn, mai mult decît îmi îngăduie vîrsta. De pildă, eu spun *clase populare*, domnul Giolitti spune *proletariat*, eu spun îmbunătăţirea condiţiilor, domnul Giolitti spune *ridicarea nivelului de viaţă*. Chiar şi - mai ales - vocabularul este modern" '. Acest stil giolititian este legat de cercetările concrete, de descoperirea realităţii italiene, de un înveliş raţional care constituie unul din filoanele culturii italiene din acei ani. Antigiolittismul, în schimb, este cu mult mai scînteietor şi îmbrăţişează toate sectoarele opiniei publice, de la extrema stingă la extrema dreaptă. Dedesubtul miilor de motive privitoare la polemică şi mai cu seamă dedesubtul aceluia care-i ţinea pe toţi în puterea lui şi asupra căruia erau cu toţii de acord, metoda de [120] guvernare care consta din corupţie, din şantaje, din compromisuri, din intervenţii ilegale în alegeri ş.a.m.d., există în antigiolittism cîteva motive mai adinei ce interesează cercetarea noastră. Primul motiv are la bază numeroase raţiuni: cea mai evidentă şi grosolană era antinietzscheanismul inconştient al figurii lui Giolitti, al mentalităţii şi al practicii sale de guvernare. Giolitti nu este un supraom, se simte mai bine între hîrtiile unui minister decît în fruntea unor armate victorioase; acest om ce părea „un iezuit îmbrăcat ca un carabinier în civil" era exact la antipodul idealului de condotier care împlineşte destinele milenare ale marii Italii, care străbate din nou calea străbătută cîndva de consulii romani şi marii căpitani ai Serenissimei. Giolitti reprezenta *proza* în aceeaşi măsură în care contrazicea *poezia*, tonul său era scăzut, precis, concret în aceeaşi măsură în care contrasta ou tonul exaltat, entuziast, susţinut de toate artificiile retoricii, reprezenta calculul şi analiza raţională în aceeaşi măsură în

120 Cf. Atti parlamentari, X, p. 9246 (W. Salomone, op. cit., p. 189).

care contrazicea sentimentul şi fantezia. El reprezenta cunoaşterea care precede şi luminează acţiunea (cu atît mai coerentă, energică, nemiloasă, cu cît e mai conştientă), ceilalţi reprezintă acţiunea inconştientă şi iraţională, care-şi găseşte justificarea în sine însăşi, acţiunea pentru acţiune, care-ţi permite să te simţi viu, să-ţi verifici propriile capacităţi, să exişti şi să vrei. Dar aceasta este poate cea mai grosolană dintre raţiuni, cea mai zgomotoasă şi mai evidentă. Ea se împleteşte cu un motiv mai ascuns şi, desigur, mai nobil. Părerea de rău după Risorgimentul pierdut, după Risorgimentul *trădat*, cum se spunea, tăgăduit în aspiraţiile şi în speranţele sale de acest om nou, care reprezenta spiritul mic-burghez, bunul simţ utilitar, calculul interesat şi meschin. Oligarhia, care făcuse Italia cu ajutorul conspiraţiilor, al insurecţiilor, al războiului de independenţă, cu greu se resemna să vadă cum în politica ei intră masele ce rămăseseră în afara acelor lupte şi care, în locul idealurilor de unitate, de independenţă, de libertate, de măreţie a Italiei, puneau luptele pentru interesele lor de clasă, înjoseau şi sărăceau istoria noastră. Ea nu-şi dădea seama că sarcina istorică, în acel moment, era tocmai cea de a introduce marile mase, care fuseseră obiect şi nu subiect al mişcării risorgimentale, în noul stat, în aşa fel îneît să sudeze fractura

pe care Risorgimentul o deschisese în corpul naţiunii. Erau împotriva lui Giolitti şi a giolittismului ca simbol al realităţii meschine care se contrapune visului. în deplină bună credinţă, aceşti idealişti şi visători, reîntorşi din experienţele risorgimentale, întindeau mîna noilor iraţionalişti şi oameni de acţiune, deşi plecau de la exigenţe, premise şi o formaţie complet diverse. Şi, în fine, la cele două raţiuni expuse se mai adăuga încă una: aceea a unui cerc destul de larg şi de important de intelectuali de orientare radicală, o raţiune moralistă, nu atît pentru dezgustul pe care-l încercau faţă de unele forme de corupţie ale regimului

giolittian, cît datorită nerăbdării lor, veşnicei lor iluzii că e suficient să formulezi în,gînd linia unei reforme pentru a o putea înfăptui în practică, datorită dezgustului lor faţă de compromisurile inevitabile şi vicleniile acţiunii politice, datorită incapacităţii lor funciare de a ţine seamă de forţele reale care pot realiza o anumită linie politică. Sînt profeţii dezarmaţi care în încărcătura lor de idei şi în intransigenţa lor morală găsesc forţa necesară pentru a duce o luptă curajoasă şi în multe cazuri disperată, şi care-i reproşează lui Giolitti şi giolittismului nu numai maşinaţiile, violenţa, corupţia, ci şi istorismul, sensul realităţii, lipsa unui impuls ideal şi a unei îndrăzneli intelectuale. Aceste raţiuni atît de diferite, care provin de la grupuri şi orientări în alte privinţe diametral opuse, se împletesc între ele şi, în mod obiectiv, favorizează afirmarea celor mai grosolane raţiuni, dar cu o priză mai facilă asupra imaginaţiei şi în armonie cu curentele culturale şi idealurile la modă.

Tot astfel polemica moralistă (justificată şi foarte nobilă în inspiraţia ei) împotriva „noroiului care urcă", împotriva înjosirii sistemului parlamentar, împotriva *ascarilor* care formau majoritatea giolittiană în Cameră, împotriva corupţiei, a incapacităţii, a egoismului deputaţilor, alimenta o altă polemică ce constituie un alt filon al antigiolittismului, inspirată de cu totul alte motive: polemica împotriva regimului parlamentar. Şi în acest caz se împletesc trei exigenţe diverse: cele ale criticilor sistemului parlamentar care vor să se reîntoarcă la statut şi la un regim pur şi simplu reprezentativ, oglindind punctul de vedere al oligarhiei conservatoare ieşită din luptele risorgimentale; cele ale grupurilor de intelectuali radicali şi moralişti, care simt cum idealul de libertate şi de democraţie e înjosit de maşinaţii, de intrigi de culise, de jocul de interese şi de compromisuri (încît Felice Cavallotti putea să afirme: „Spuneţi-le tinerilor să-şi arunce privirea şi în altă parte, nu numai aici. Există orizonturi mai largi, idealuri mai frumoase, mai înalte decît acelea ale politicii

noastre de acrobaţii, de jocuri optice, decît măruntele noastre tranzacţii, decît neînsemnatele noastre transformări” '); şi, în fine, cele ale naţionaliştilor şi imperialiştilor care văd în regimul parlamentar contradicţia cea mai evidentă a concepţiei lor despre lume, negarea superiorităţii individului deosebit de dotat, a supraomului, asupra tuturor celorlalţi, exaltarea celui slab, a celui sărac, a celui mediocru, devenit egal prin vot cu cel puternic, cu cel bogat, cu geniul, obstacol principal în calea aventurii, a războiului, a realizării marilor destine ale patriei. Opusă întregului sistem reprezentativ, exigenţa din urmă era aceea care se afirma cel mai mult: fie pentru că în cadrul ei puteau să-şi dea întîlnire toate interesele de conservare socială, fie pentru că ea se altoia pe apolitismul tradiţional al păturilor mijlocii italiene, pe înnăscuta lor *indiferenţă faţă de problemele sociale şi politice*, pe lipsa de obişnuinţă în ceea ce priveşte luptele de opinii şi pe pasivitatea intelectuală care preferă întotdeauna să se adreseze unui singur izvor, decît să caute să compare raţiuni diferite pentru ca de aici să poată găsi o orientare personală. Şi, astfel, la afirmarea acestei mentalităţi lichidatoare a înseşi libertăţilor fundamentale, sfîrşeau prin a contribui şi aceia care combăteau giolittismul tocmai în numele libertăţii, după cum recunoaşte cu amărăciune Gaetano Salvemini: „Criticele noastre nu favorizau o evoluţie a vieţii italiene către forme mai puţin imperfecte de democraţie, ci favorizau victoria grupurilor militariste, naţionaliste şi reacţionare care găseau democraţia lui Giolitti chiar prea perfectă. Celui care pleacă în căutarea a ceea ce este mai bine i se poate întîmpla nu numai să nu-l atingă, dar să cadă chiar în mai rău” [121] [122].

★

121 W. Salomone, op. cit., p. 37.

122 Ibid., p. XXIX

Aşadar, în această evoluţie a realităţii italiene şi a acelei părţi a spiritului public care i se opunea şi pe care ea îl alimenta, în împletirea sentimentelor aparţinînd generaţiilor posterioare unităţii Italiei, în degradarea marilor mituri risorgimentale în cursul istoriei noastre şi a celei europene putem recunoaşte acum, fără efort, una din componentele motivelor care stau la baza supraomului dannunzian: puterea, războiul, gloria, dispreţul pentru plebe, concepţia aristocratică despre lume, ideea Romei şi a misiunii Italiei, cultul frumuseţii. Pînă şi frumuseţea. Chabod a surprins în parte acest element atunci cînd a arătat legătura cauzală dintre unele poziţii conservatoare ale clasei conducătoare italiene şi tradiţia umanistă, astfel încît „cultul pentru *frumosul ideal* şi *frumosul moral* a fost opus industrialismului şi materialismului, trecutul cu virtuţile lui umane şi fineţea sa culturală actualei vulgarităţi şi mojicii, stilul ales brutalităţii poftelor dezlănţuite” *l*. Trebuie poate să adăugăm că conştiinţa valorii *practice* a *frumuseţii* sau, pentru a fi şi mai limpezi, a semnificaţiei pe care o luptă pentru reevaluarea idealurilor estetice şi-o asuma în cîmpul mai larg al moralei, al educaţiei şi al politicii epocii, era un patrimoniu comun al grupurilor intelectuale de orientare naţionalistă, al acelora, de pildă, care se reuneau în jurul revistelor *Convito* şi *Marzocco*. „Cum să faci să vibreze suflete sceptice care nu recunoşteau altă lege decît interesul material?” se întreabă unul din acei tineri. „Această lipsă de credinţă idealistă în naţiune, şi întreaga tristeţe şi mizerie a patriei noastre îi făceau pe tineri mai cu seamă să se simtă umiliţi. Singura noastră dragoste era atunci frumuseţea, considerată de noi izvor de bucurie şi în acelaşi timp de uitare, un izvor capabil să ne potolească setea şi să liniştească ardoarea vieţii noastre meditative şi active, ca o Venus care-şi deschide braţele cînd o invoci cu entuziasm, făcîndu-i pe oameni să-şi uite îndoielile şi

durerile existenţei”[123] [124]. Sau, mai precis şi mai înflăcărat, D’Annunzio în *Focul*: „Soarta Italiei nu poate fi despărţită de destinele Frumuseţii, căreia îi este mamă... Italia! Italia! Ca un strigăt de luptă îi răsuna în suflet acest nume ce îmbată pământul. Oare nu din ruinele scăldate de atîta sînge eroic trebuia să se ridice arta nouă cu rădăcini şi ramuri puternice? Nu trebuia ea să cuprindă în sine toate forţele latente din substanţa ereditară a naţiunii, să devină o putere determinantă şi constructivă a celei de a treia Rome...?” 1

Este limpede, acum, că aceste mituri dannunziene nu au numai o origine individuală, psihologică sau chiar sexuală, cum par a crede unii critici: ele ne apar ca fruct al elaborării şi al experienţei istorice a unei întregi generaţii (sau, mai bine zis, a unor grupuri intelectuale ale generaţiei postunitare). Ar fi totuşi greşit să socotim că în elaborarea lor n-au intervenit elemente strîns legate de *firea* poetului nostru. Mă refer la cea de a doua componentă a supraomului: senzualitatea. Ar fi cazul poate să repetăm aici cuvintele lui Francesco Flora: „Nu sîntem atît de simplişti încît să ne flateze că descoperim astăzi, după cîte s-au spus despre senzualitatea dannunziană, desfrînarea lui Aurispa sau a Ismerei; dar nici n-am vrea ca cititorii să fie atît de inocenţi încît să ne creadă capabili de atîta simplitate mentală” [125] [126]. E vorba, de fapt, de a vedea dacă nu cumva recunoscuta (şi foarte analizata) senzualitate dannunziană are un loc şi un accent deosebit în compoziţia supraomului.

Dacă manifestul politic şi ideal al supraomului îl găsim în *Le vergini delle rocce*, manifestul sexual (dacă putem să ne

123 F. Chabod, op. cit., p. 380.

124 P. L. Occhini, op. cit., pp. 34—35.

125 Cf. II Fuoco, în G. D’Annunzio, Romanzi e novelle, ed. cit., p. 661.

126 F. Flora, D’Annunzio, ed. cit., p. 3.

exprimăm astfel) se găseşte în ultima parte din *Trionfo della morte*. După cum se ştie, acest roman a fost conceput în 1889 şi cîteva fascicule ale unei prime redactări (cu titlul *L'invincibile*) au apărut în *La Tribuna Mustrata* în cursul anului 1890; romanul a fost însă terminat abia în 1894, după ce, cu *Giovanni Episcopo*, *VInnocente* şi *ll Poema paradisiaco*, luase sfîrşit perioada de *bunătate* şi du,pă ce D'Annunzio îl cunoscuse pe Nietzsche. De altfel, în dedicaţia către Michetti există o referire explicită la Zarathustra şi la supraom: „Noi ne aplecăm urechea la vocea magnanimului Zarathustra, Marele Dascăl şi pregătim în artă, cu neabătută credinţă, venirea acestui *Übermensch*, a Supraomului" 1. Tocmai în acest roman - îndeosebi în epilog - apare pentru prima dată în mod elaborat personajul *duşmancei*, al femeii care este în acelaşi timp amantă şi tiran, de care nu te poţi dezlipi pentru că este un izvor nesecat de dorinţe şi pe care, pe de altă parte, o simţi ostilă, străină, crudă.

în legătură cu aceasta mulţi dintre critici au comis, după părerea mea, două erori. în primul rînd, de a considera senzualitatea dannunziană din punct de vedere static, ca fiind dezvăluită aproape toată încă din *Canto nuovo* şi din *Terra vergine*, împotriva datelor explicite ale biografiei, în care perioada romană are o greutate nu numai pe planul literar şi stilistic, ci şi pe acela al experienţelor erotice. în al doilea rînd, de a considera problemele morale sau, mai bine zis, exigenţa de a atinge o sferă superioară purei senzualităţi, drept un *paravan*, un scop fals care să slujească doar la acoperirea luxurei care mocneşte în adînc. Pe cîtă vreme respectiva exigenţă este un element indispensabil unei luxuri mai profunde, pentru că acesta este locul de unde porneşte o excitaţie nouă, se determină un contrast.

Nu e cazul să insistăm asupra sadismului dannunzian pentru că el a fost descris cu mare precizie de Flora şi mai

cu seamă de Praz [127] [128]. Nouă ni se pare important să fixăm conceptul din care reiese că această luxură cu instinctele ei agresive a influenţat cu siguranţă apariţia *moralei eroice*, dar evident că şi *morala eroică* cu exigenţele ei de dominare, de război şi de cucerire a întărîtat furia senzualităţii. Nu numai - cum s-ar putea crede -- datorită asemănării celor două impulsuri agresive, ci şi prin contrast: ideea unei *misiuni* al cărei avînt e tăiat şi blocat de prezenţa *femeii* face ca dorinţa pentru corpul femenin să fie mai surdă, tulbure şi înflăcărată. Oricum, e sigur că cele două elemente, cel cu caracter *istoric* şi cel ou caracter *psihologic* (sau *fiziologic*), se află strîns împletite în supraomul dannunzian. Şi cu toate că atari caracteristici sînt anticipate pe alocuri de operele precedente, putem spune cu toată certitudinea că ele se afirmă numai o dată cu afirmarea supraomului. Praz, care dovedeşte o foarte exactă cunoaştere a operei dannunztiene şi are astfel posibilitatea să facă diverse raportări, găseşte că înaintea Ippolitei din *11 Trionfo della morte* au existat doar Pamphila din *11 Poema paradisiaco* şi culegerea de sonete dedicate femeilor adultere din *VIntermezzo*, şi notează faptul, deşi nu-l socoate demn de crezare, că Andrea Sperelli profesa „cea mai mare oroare” din sadism.[129] El ne spune de asemenea că o contribuţie considerabilă la accelerarea limpezirii sadismului dannunzian a avut-o influenţa volumului *Poems and Ballads*, de Swinburne, de care D’Annunzio s-a apropiat prin intermediul versiunii franceze a lui G. Mourey, apărută la Paris în 1891 2. Acest lucru constituie o indicaţie precisă pentru că ne arată că influenţa

127 G. D’Annunzio, II trionfo delta morte, în I romanzi della rosa, Milano, Mondadori, 1955, p. 658.

128 M. Praz, La carne, la morte e il diavolo, Torino, Einaudi, 1949.

129 Ibid., p. 265.

* Ibid., p. 226.
1 Preludio, în Intermezzo (Verşi d’amore, ed. cit., p. 212).

decisivă a lui Swinburne în ce priveşte senzualitatea coincide aproape perfect în timp cu cea a iui Nietzsche în ceea ce priveşte morala eroică. Acelaşi Praz, descriind foarte exact sadismul dannunzian, e forţat să aleagă aproape totalitatea exemplelor din opere aparţinînd perioadei Supraomului. în realitate trebuie să admitem o evoluţie a senzualităţii dannunziene care trece prin trei momente diverse, chiar dacă sînt legate între ele. Primul este acela al operelor şi experienţelor de tinereţe în care predomină o senzualitate difuză, dar exuberantă, plină de voioşie, optimistă. Modelul ar putea fi acesta:

Io tra le canne alte inseguiati e il cor batteami di desiderio; la febbre de ’1 senso pulsava ne l’arterie piu calda de ’1 sole.

E. alfin ti giunsi!!... Con trepida ansia su le ninfee ti stesi, e un bacio co ’1 labbro convulso t’impressi,

Ora sei mia!... - gridando - sei mia!... *

Sau faimoasa cîntăreaţă de cîntece populare:

Oh bella che freni il ritmo de’ lombi stupendi tra le pannaie rosse giu per la china audace, alta, schiusa le nari ferine a l’odor de la selva, violata dai sole, bella stomellatrice!...1

Al doilea moment este acela al „perioadei romane” şi al operelor care au luat naştere din experienţele acelor ani. Situaţia din *Canto novo* şi din *Primo vere* este răsturnată complet. Locul exuberanţei este luat de oboseală şi, o dată cu oboseala, începe o căutare de excitaţii senzuale mai puţin directe şi elementare, mai subtile, mai complicate, mai rafinate. Rezultă de aici noi *descoperiri* ale senzualităţii dannunziene care sînt valabile şi în perioada următoare. De pildă valoarea excitantă a profanării şi contaminării imaginilor religioase şi senzuale:

Una notte, com’io l’alta portiera sollevai piano co’ la man tremante, presso il gran letto la mia dolce amante scorsi a ginocchi in atto di preghiera...

Ben, quando (oh notte!) la divina chioma io le disciolsi e vinta ella m’aperse le braccia, il letto parvemi un altare. [130] [131]

Sau în *11 Plăcere* emoţia rafinată de a suprapune peste o femeie imaginea alteia, astfel încît s-o posede pe aceasta prin aceea. Din nou exaltarea pe care o dă posesiunea în virtutea unui drept de cucerire: „întreaga lui fiinţă se aprindea de un orgoliu sălbatic la gîndul că o posedă pe femeia aceea albă ¡şi superbă în virtutea unui drept de cucerire. încerca în închipuire o bucurie necunoscută încă, aş fi înclinat să spun o voluptate din alte vremuri, cînd gentilomii desfăceau părul ibovnicelor cu mîini mîngîietoare, îngropîndu-şi în el fruntea încă şiroindă de oboseala luptei şi gura încă amară de injuriile rostite” Se produce atunci descoperirea voluptăţii vocii, a privirii, a culorii veşmintelor, atracţia deosebită a viciului şi a lascivităţii care nu se ascund: „Şi atrăgea, ispitea, prin pecetea viciului, a depravării, a monstruozităţii întipărită pe întreaga sa înfăţişare” [132] [133]. Este vorba de înclinaţia către incest care va fi apoi tratată pe larg în *L Innocente*: „Uneori, îi spunea el ei, comuniunea dintre spiritul tău şi al meu mi se pare atît de castă încît ţi-aş spune soră, sărutîndu-ţi mîinile” [134]. Şi în *Îl poema paradisiaco* se descoperă voluptatea cărnii care nu mai e tînără, a femeii trecute şi veştejite; apare femeia cu membre impure, care cunoaşte *toată dragostea lumii*:

Altre (o le stesse?) mani alabastrine ma piu possenti di qualunque spira, ci diedero un furor geloso, un’ira foile; e pensammo di mozzarle al fine.

130 Canto del sole in Canto novo (ibid., p. 183).

131 Donna Francesca in Lr Chimera (ibid., p. 470).

132 lbid., p. 119.

133 lbid., p. 253.

134 lbid., p. 95.

Nel sogno sta la mutilata, e attira.

Nel sogno immobilmente eretta vive l’atroce donna da le mani mozze.

E innanzi a lei rosseggiano due pozze di sangue, e le mani entro ancora vive sonvi, neppure di una stilla sozze [135]

în *L’Innocente* dragostea lui Tullio pentru Giuliana se reaprinde după o lungă perioadă în care raporturile lor fuseseră pur şi simplu *fraterne* şi acest lucru îi dă o altă savoare. Dar *L'Innocente* conţine deja cheia care ne înlesneşte înţelegerea evoluţiei ulterioare a luxurei dannunziene.

Dar în această perioadă situaţia din *Canto novo* se schimbă complet şi în alt sens. Atunci poetul renunţa bucuros la hîrţoagele asupra cărora asudase pentru a se cufunda în natură, pentru a se bucura în libertate de viaţă şi de dragoste şi stabilea o consonanţă între exuberanţa senzuală şi idealurile sale de tinereţe, în timp ce acum bucuria senzuală s-a transformat în luxură şi ea apare ca o frînă, ca un obstacol în calea realizării visurilor de glorie şi de victorie:

E colui che con grande animo accinto s’era a trascorrer oltre le Colonne d’Ercole, e oltre ogni confine attinto giâ da l’orgoglio d’un conquistatore, ascolto la lusinga e ne fu vinto.1

Apare astfel femeia care închide în sine toată lascivitatea universului:

Ed io nel suo giaciglio tutte appresi le frodi della carne sapiente...

Ella era Circe ed Elena ed Onfale,

Dalila meretrice da le risa terrîbili, Erodiade regale...

... la testimonia immutabile d’ogni lutto e d’ogni ruina, la Lussuria Onnipossente madre a tutti i misteri e a tutti i sogni.

E si compiacque ne l’Adolescente. 2

---

135 Le maní, ín Poema paradisiaco (Versi d'amore, ed. cit., p. 684).

Există încă de pe acum ideea acelei galerii de femei adultere ce va fi inclusă în culegerea de poezii la care, după cum am văzut, se referea şi Praz. Şi totuşi faţă de Ippolita din *Trionfo della morte* (sau faţă de alte personaje asemănătoare din perioada următoare) aici lipseşte un element: există, desigur, femeia care cunoaşte toată gama luxurei şi, din această cauză, este invincibilă, dar nu există rezistenţa, ostilitatea, voinţa bărbatului de a o distruge nu din motive morale, se înţelege, ci pentru a face ca acea luxură să fie şi mai supraomenească. Mai mult, există chiar o plăcută uitare de sine în braţele femeii:

*t*Preludio, în *Intermezzo* (*Verşi d'amore*, ed. cit., p. 212). 2 Ibid., p. 215.

Bocche sanguigne piu di una ferita, pur m'e dolce per voi cosi sfiorire...

o voi, tra i lunghi cigli languidi occhi, che v'aprite al mio grido ultimo e grandi lampeggiate guardandomi morire.[136]

Există, în sfîrşit, şi acest lucru ar trebui să rezulte cu claritate din această fugară analiză, o profundă diferenţă între senzualitatea de tinereţe a lui D'Annunzio (*Primo Vere*, *Canto novo*, *Terra vergine*), care se manifestă mai cu seamă ca exuberanţă vitală şi bucurie de a trăi, şi cea pe care am putea-o numi, spre o mai bună înţelegere, *romană* (şi care cuprinde *Intermezzo*, *Chimera* şi alte opere pînă la *VInnocente* şi *Il Poema paradisiaco*), senzualitate obosită, şi, prin urmare, căutând senzaţii mai subtile, emoţii noi şi neobişnuite. Este momentul în care D'Annunzio descoperă o mare parte din acea gamă de excitaţii voluptoase pe care nu le va ignora nici în alte opere ulterioare, dar este şi momentul în care această voluptate este simţită ca distrugere a propriei fiinţe, a propriei personalităţi, cînd nu mai este posibilă nici o reacţie, ci numai lăsarea în voia ei. După această a doua perioadă urmează perioada supraomului, cînd în contrast cu voinţa de putere a

136 Sed nori satiatus şi Invocazione (ibid., pp. 224 şi 226).

subiectului (fie că se manifestă în politică, în artă sau în alte domenii) există femeia cu luxura şi cu atracţia ei invincibilă.

★

A treia componentă importantă a supraomului dannunzian este fără îndoială influenţa gîndirii lui Friedrich Nietzsche. E greu de spus pînă unde ajungea cunoaşterea directă de către D'Annunzio a operelor filozofului german. în cele trei articole dedicate „cazului Wagner", apărute în *Tribuna* în vara lui 1893 (respectiv la 23 iulie, 3 şi 9 august), el aminteşte *Aşa grăit-a Zarathustra*, *Genealogia moralei*, *Dincolo de bine şi de rău*, *Crepusculul falşilor Dumnezei*, *Ştiinţa veselă*, *Consideraţii inoportune* şi, fireşte, cărticica despre Wagner de care se ocupă.1 De ajuns pentru a-l putea cunoaşte bine pe filozoful german (admiţînd că vorbea de aceste opere din lectură directă şi nu de mina doua). Merită să ne oprim o clipă asupra acestor articole pentru că sînt de un mare interes. Intr-adevăr, atitudinea lui D'Annunzio faţă de Nietzsche este încă destul de rezervată şi, sub multe aspecte, critică. El îi informează pe cititori că filozoful german a atacat cu violenţă „doctrinele burgheze contemporane şi creştinismul în permanentă înnoire" 2, îl proclamă drept „unul din cele mai originale spirite care au apărut în acest sfîrşit de secol, şi unul din cele mai îndrăzneţe" 3, defineşte cărţile sale drept *bizare*, „scrise într-un stil aspru şi eficace, unde paradoxurile alternează cu sarcasmele şi invectivele tumultoase cu formulele exacte" 4, şi, în sfîrşit, îi expune doctrina în liniile ei esenţiale. Astfel Friedrich Nietzsche „se ridică, am putea zice cu furie, împotriva milei" tocmai într-o vreme „cînd doctrina evanghelică predicată de slavi dobîndeşte tot mai mulţi prozeliţi" 5, el este împotriva abnegaţiei, a devoţiunii şi împotriva a tot ce este fruct al slăbiciunii universale. „Vechiul edificiu social, bazat pe minciună, i se pare ridicol şi ignobil. El e de părere că o aristocraţie nouă, formată lent şi implacabil prin selecţie, trebuie să reaşeze *sentimentul puterii* la loc de cinste, ridicîndu-se deasupra Binelui şi

deasupra Răului şi luînd în mîna ei frinele pentru a domestici masele în folosul său” 6. După Nietzsche, Europa ar fi decăzut pentru că ceea ce are caracteristic provine din noţiunea de bine şi de rău preluată din morala sclavilor. Pentru că există două morale: „cea a *nobililor* şi cea a turmei slugarnice” 7. Una îşi are rădăcina „în concepţia suverană despre demnitatea lor şi tinde spre

1913, pp. 572-588.
2 Ibid., p. 574.
3 Ibid.
4 Ibid.
5 Ibid.
6 Ibid.
7 Ibid.

o orgolioasă glorificare a vieţii”; cealaltă ridică la rang de virtute „toate suferinţele celui slab şi oprimat” 1 şi îl consideră oribil pe omul puternic care îşi caută legile în principiul contrar. Morala sclavilor îşi găseşte cea mai înaltă expresie în creştinism, cu ajutorul căruia, din păcate, a şi învins. Dar această morală nu este altceva decît instinctul turmei: „oamenii superiori, lăsînd pe seama celor naivi tentativele de îmbunătăţire a soartei celor mulţi şi de practicare a virtuţii creştine a caritătii, îşi vor îndrepta toate eforturile lor spre distrugerea ei” [137] [138]. în felul acesta, oamenii vor fi împărţiţi în două rase. Dar adevăratul *nobil*, potrivit lui Nietzsche, „nu se aseamănă întru nimic ou descendenţii rahitici ai vechilor familii patriciene. Esenţa *nobilului* este suveranitatea interioară. El este omul liber, mai puternic decît lucrurile, convins că personalitatea depăşeşte în valoare tone atributele accesorii. El este o forţă care se guvernează, o libertate care se afirmă şi se conduce după tipul demnităţii. Cînd priveşte în sine însuşi, ochiul său este infailibil. Tocmai această autocraţie a

137 Ibid., pp. 574—575.

138 Ibid, p. 575.

conştiinţei este principalul semn al noului aristocrat” [139]. în acest fel îl prezintă D’Annunzio pe Nietzsche cititorilor de la *Tribuna* şi trebuie să remarcăm faptul că îl opune *evanghelismului* slavilor, ceea ce denotă că poetul nostru era încă, în acel moment, în perioada *bunătăţii* şi a influenţei scriitorilor ruşi (perioada lui *Giovanni Episcopo* şi a lui *Innocente*) sau că de abia ieşise din ea; faptul că lasă deoparte ceea ce era pură filozofie în opera lui Nietzsche (filozofie care, de altfel, era legată de atmoslera culturală germană posthegeliană, total necunoscută lui D’Annunzio, şi care în decursul dezvoltării sale suferise într-o mare măsură influenţa pozitivismului) [140], pentru a reţine, mai cu seamă, elementele etico-politice şi de comportament uman; în fine, concepţia despre *noblеţe* care, după cum am văzut, va fi în parte corectată în *supraomul* dannunzian din *Le vergini delle rocce*.

Dar şi mai interesantă încă este opoziţia manifestată de D’Annunzio faţă de judecăţile de valoare ale lui Nietzsche asupra lui Wagner. Nietzsche îl urăşte pe Wagner pentru că, în timp ce el „are un ideal de viaţă ascendent” [141], recunoaşte şi combate în celălalt „¡tipul exemplar al artistului *decadent*, recunoaşte şi detestă în el toate slăbiciunile şi toate infirmităţile secolului” [142] [143]. Şi îl urăşte cu atît mai mult, cu cît e un artist care a trecut de la idealul *ascendent* din *Artă şi revoluţie* şi din *Siegfrid* (¡care îl entuziasmaseră pe filozof) la cel *decadent* din *Parsifal*. Aşadar, Wagner rezumă în sine modernitatea şi de aceea e abominabil. „Care este prima şi ultima exigenţă a unui

139 Ibid

140 Cf. în legătură cu aceasta F. Orestano, Le idee fondamentali di Nietzsche, Palermo, Reber, 1903.

141 Ibid., pp. 586—587.

142 A. Castelli, op. cit., p. 576.

143 Ibid.

filozof faţă de sine însuşi?”, se întreabă Nietzsche. „Iată care este: să învingi propriul tău timp, să te pui *în afara timpului*. Cu cine va trebui el, aşadar, să susţină bătălia cea mai dură? Cu cel în care el însuşi se recunoaşte, pe bună dreptate, ca Fiu al secolului. Desigur, şi eu sînt, ca şi Richard Wagner, Fiu al secolului, adică *decadent*. Cu o diferenţă: eu îmi dau seama de acest lucru şi mă apăr.” [144] Acest lucru înseamnă că în cazul lui Nietzsche se petrece un fenomen invers decît cel care se petrece în cazul lui Wagner. „De la aspiraţia sa către sănătate, către forţă, către bucurie, către tinereţe, către toate virtuţile vieţii *ascendente*, Wagner trece la virtuţiile contrarii, la morala negativă, la Evanghelia umilinţei, la Renunţare. Nietzsche se ridică de la această *foeda superstitio* către morala afirmativă, punînd sentimentul forţei ca principiu al vieţii.” [145] Filozoful se plasează în afara timpului său, artistul reintră în timpul său. Dar, după D’Annunzio, acest lucru este inevitabil, şi în aceasta constă eroarea şi nedreptatea lui Nietzsche (din care cauză s-ar putea vorbi mai degrabă de un *caz Nietzsche* decît de un *caz Wagner*): „Acuzaţiile, dojenile, ironiile de acest gen sînt false şi nedemne, mai cu seamă pentru un filozof, chiar dacă filozoful s-a plasat *în afara timpului său*. Muzicianul, ca şi pictorul, ca şi romancierul, ca şi poetul, ca toţi artiştii care educă şi rafinează senzaţiile noastre, nu este decît un fenomen iresponsabil. Opera de artă este determinată de condiţiile generale ale spiritului şi de moravurile prezente în epocă. Există o legătură necesară şi o corespondenţă constantă între faptele vieţii reale şi ficţiunile pe care arta le produce sub influenţa acelor fapte. Există forme de artă ce nu se pot dezvolta decît într-o temperatură morală specială. H. Taine a demonstrat în mod magistral, în pagini definitive, în funcţie de ce necesităţi de necombătut în anumite epoci şi

144 Ibid., p. 581.

145 Ibid.

în anumite ţări, capătă arta diverse caractere dominante şi se dezvoltă mai degrabă într-un sens decît în altul. Secolul îşi pune pecetea asupra tuturor creatorilor de artă... Bunăoară, dezvoltarea extraordinară a muzicii în vremea noastră este favorizată de anumite condiţii speciale ale spiritului public şi corespunde unor anumite exigenţe, unor anumite atitudini, unor anumite sentimente particulare. Astăzi numai muzicii îi e dat să exprime visele care iau naştere în străfundurile melancoliei moderne, gândurile nedefinite, dorinţele fără limite, neliniştile fără cauză, disperările fără leac, toate tulburările, cele mai obscure şi mai angoasante pe care noi le-am moştenit de la nenumăraţii Obermann, René, Jocelyn, Guérin, Auriei... Richard Wagner nu numai că a strîns în opera sa toată această spiritualitate şi această idealitate care se aflau împrăştiate în jurul lui, ci, interpretînd necesitatea noastră metafizică, ne-a dezvăluit nouă înşine partea cea mai ascunsă a vieţii noastre intime" U După cum se vede, aici D'Annunzio este mai mult wagnerian decît nietzschean, înclină încă spre o concepţie *decadentă* şi nu *ascendentă* a vieţii (într-adevăr, în anul precedent apăruse *Poema paradisiaco*) şi ne dă o definiţie întru totul pozitivistă a artistului, ca reflectare *iresponsabilă* a societăţii. De altfel, chiar şi în anii următori, după ce va fi aderat la concepţia *ascendentă* a supraomului, wagnerismul său va rămîne intact. Giorgio Aurispa în *11 trionfo della morte* nu-şi ascunde entuziasmul pentru Wagner, pentru teatrul de la Bayreuth şi pentru *Tristan*. Şi în *11 Fuoco*, Stelio Effrena manifestă un entuziasm asemănător pentru *Parsifal*. E adevărat, el arată că-l preferă pe Claudio Monteverdi, „un 1 artist din stirpea noastră", care „cu cele mai simple mijloace reuşeşte să atingă treapta cea mai de sus a acelei frumuseţi de care arareori s-a apropiat germanul în aspiraţia lui confuză către patria lui Sofocle" *1*, dar e tot aşa de adevărat că evocarea lui *Parsifal*, „cearta dintre Kundry şi Parsifal în actul al doilea, motivul lui Herzeleide, figura

impetuoasă, figura durerii scoasă din mottoul agapei sacre, motivul aspiraţiei lui Kundry, tema profetică a făgăduinţei, sărutul pe buzele adolescentului nebun, toată acea sfîşietoare şi îmbătătoare încleştare dintre dorinţă şi oroare” [146] [147], îl lăsa plin de admiraţie pentru „creatorul barbar” [148], şi totodată plin de ură, de duşmănie şi de invidie „împotriva stăruitorului german care reuşise să incendieze lumea”[149]. *Parsifal*, aşa cum am văzut, cu misticismul său, cu religia milei de care dă dovadă *nebunul cast* care mîntuie viaţa de păcat şi o readuce la lumina lui Dumnezeu, fusese elementul decisiv ce-l determinase pe Nietzsche să treacă de la admiraţie la aversiune faţă de Wagner. în afara misticismului de provenienţă creştină, Nietzsche identifica în Wagner, ca element negativ, tocmai ceea ce îl impresionase cel mai mult pe D’Annunzio: sentimentul *teatrului*, căutarea unui contact direct cu un public ce urma să fie dominat, utilizarea tuturor mijloacelor adecvate pentru a obţine efecte asupra oamenilor. Observaţia lui Lowith este în acest sens întemeiată: „E limpede că prima experienţă muzicală a lui Wagner nu fusese tocmai muzicală. Impresia pe care a avut-o cîn'd, copil încă, îl ascultase pe Weber dirijînd *Freiscbiitz* şi pe care ne-o transmite el însuşi, se exprimase în cuvintele: Nu vreau să fiu un împărat sau un rege, ci să ştiu să mă impun şi să dirijez ca el! - Să poţi domina o orchestră, să tîrăşti după tine mulţimea şi să te pricepi să exerciţi o fascinaţie erau şi au rămas ambiţia carierei sale teatrale. Nietzsche l-a numit un artist care se impune în epoca maselor democratice. Cînd spunea acest lucru, Nietzsche se desprinsese deja de *comediant* şi contemplase *magul* cu

146 G. D’Annunzio, II Fuoco, ed. cit., p. 654.

147 Ibid.

148 Ibid., p. 657.

149 Ibid.

privirea pătrunzătoare a veneraţiei dezamăgite” 1. în schimb, Stelio Effrena îl admiră şi îl invidiază tocmai pentru că „se dusese în întîmpinarea mulţimii ca înspre o pradă de dorit” [150] [151] şi înflăcărase lumea cu propria sa fiinţă.

E probabil ca impulsul decisiv spre o concepţie *ascendentă* a vieţii să-i fi fost dat lui D’Annunzio de către o altă operă a lui Nietzsche, necitată în articolele din 1893, dar mult prea celebră ca să-i fi putut rămîne necunoscută: *Originea tragediei*. *O* operă scrisă în perioada wagneriană a lui Nietzsche (şi în care există idei împrumutate direct din cele ale marelui compozitor), o operă care, probabil, '-a impresionat pe D’Annunzio prin interpretarea originală a antichităţii greceşti, prin opoziţia dintre elementul apolinic şi elementul dionisiac care ar fi la baza artei şi vieţii elene - ba chiar la baza artei şi vieţii din toate timpurile - şi pe care grecii au reuşit să le unească în *Tragedie*.

Descoperirea *principiului dionisiac* şi a *miracolului metafizic* al tragediei.greceşti au fascinat, desigur, fantezia lui D’Annunzio şi i-au dat o raţiune *artistică* care pentru el era nu numai acceptabilă ci, mai ales, mai entuziasmantă prin toate consecinţele conţinute *in nuce* în acea operă: polemica împotriva creştinismului şi a moralei sale în numele artei şi a vieţii; polemica antidemocratică şi concepţia despre societate ca organism structurat numai în funcţie de producţia de genii, în care, iprin urmare, majoritatea covîrşitoare a oamenilor ar trebui să lucreze şi să fie sclavă în scopul de a crea ambianţa potrivită pentru apariţia.şi afirmarea unei infime minorităţi; identificarea artei cu viaţa şi faptul de a regăsi în spiritul *dionisiac* o unitate iraţională şi, în fond, senzuală între om şi natură şi între diferitele aspecte ale vieţii; în fine, recunoaşterea necesităţii unei noi manifestări a acelui *miracol metafizic* pe

150 Löwith, Da Hegel a Nietzsche, Torino, Einaudi, 1949, pp. 294—295.

151 G. D’Annunzio, II Fuoco, ed. cit., p. 657.

care Nietzsche a crezut că-l găseşte, într-un prim moment, în opera lui Wagner şi în *spiritul german*. întru totul nietzscheană este exaltarea tragediei greceşti pe care o putem regăsi în *11 Fuoco* şi în *La cittâ morta*, ca şi ideea unei noi forme de artă care să repete acel miracol: „Oh, nu! Eu nu vreau să reînviu o formă antică, vreau să născocesc o formă nouă, asoultînd de instinctul meu şi de geniul stirpei mele, tot aşa cum au făcut şi grecii cînd au creat acel uimitor şi inimitabil edificiu de frumuseţe, care este drama lor" L

Există, aşadar, o influenţă a lui Nietzsche asupra lui D'Annunzio, dar poate că mai mult a lui Wagner, a primului Wagner, prin Nietzsche. Oricum poetul, în ce-l priveşte, îl reduce pe filozof la propria sa măsură şi la propria sa asemănare. Nietzsche nu este inspiratorul său, este egalul său:

quando udii la voce di lui solo io solo, dai suo esiglio nel mio esiglio, dissi: „Questi e il mio pari" [152] [153] [154].

Iar viaţa poetului era, fără să-şi dea seama, o realizare a gîndirii nietzscheene:

O vita, egli non sa che vive su le rive sonore un figlio della florida stirpe.

Io nasco in ogni alba che si leva.

Io so io so come si beva, o Vita. E chi t'amo su la terra con questo furore?

Chi pih larghe piaghe s'ebbe nella tua guerra e chi feri con spade di piu sottili tempre?

Chi di te gioi sernpre come s'ei fosse per dipartirsi? 5

Ce va putea, aşadar, să-l înveţe filozoful?

Io so come di danzi sopra gli abissi e come si rida quando il periglio e innanzi, e come si compia sotto il rombo della

152 Ibid., p. 715.

153 Per la morte di un distrut tore in Elettra (G. D'Annunzio, Laudi, Milano, Mondadori, 1956, p. 476).

154 Ibid., p. 477.

tempesta l’opera austera, e come si combatta con l’ugne e col rostro, e come si uccida, e come si tessan le ghirlande dopo le pugne.[155]

Nimic, probabil, n-o să-l poată învăţa, dar poetul îl recunoaşte drept spirit fratern:

Ma riconobbi 1 suoi pensieri fraterni come il navigatore ansio riconosce i verzieri d’Italia da lungi all’odore che gli recano i venti. 2

într-un ouvînt, D’Annunzio lasă deoparte ceea ce era strict filozofic în opera nietzscheană şi reţine mai ales interpretarea antichităţii greceşti şi a tragediei antice, precum şi normele de comportament şi de morală legate de ideea de supraom, sau, mai exact, o concepţie aristocratică şi exasperant individualistă despre viaţă. Dar chiar şi în aceste limite, el tinde să-l modifice pe Nietzsehe după chipul şi asemănarea sa. Pentru că există două trăsături ce caracterizează antitetic comportamentul uman şi moral al celor două personalităţi. Nietzsehe mărturiseşte într-una din operele sale: „Intr-o zi călătorul închise o uşă după sine, se opri şi plînse. Apoi spuse: Ah, dorinţa aceasta de adevăr, de real, de nonaparent, de cert! Cît o urăsc! Pentru ce mă urmăreşte tocmai acest zbir posac şi pătimaş? Aş vrea să mă odihnesc, dar el nu-mi dă pace. Şi cîte lucruri nu mă îndeamnă isă zăbovesc! Pentru mine există pretutindeni grădini ale Armidei şi de aceea veş-

' lbid., p. 478-479. 2 lbid., p. 479.

nic alte sfîşieri şi alte amărăciuni în suflet! Eu trebuie să-mi mişc mai departe piciorul, acest picior obosit şi rănit: şi pentru că aşa trebuie, mă uit adeseori îndărăt la lucrurile cele mai frumoase care n-au putut să mă oprească, cu o privire mîniatâ, pentru că nu au putut >să mă oprească” h Dincolo de dansurile şi rîsetele lui Zarathustra există, aşadar, această oboseală, această tristeţe, aceste păreri de rău. D’Annunzio, în schimb, poposeşte în grădinile Armidei, nu lasă în urma sa lucrurile frumoase, în cel mai rău caz

155 E un fragment din Ştiinţa veselă.

lasă înaintea sa căutarea a ceea ce este adevărat şi sigur. Oboseala lui se datorează faptului că a gustat prea mult din plăceri, insatisfacţia lui (cînd există) provine din faptul că s-a oprit prea mult şi prea des, că a străbătut doar o mică distanţă din drumul *ideii*. Drama nietzscheană este răsturnată, îşi pierde din virilitate şi devine meschină. Astfel - şi aceasta este a doua diferenţă de fond - filozoful german vorbeşte, într-adevăr, viitorului, trăieşte izolat, dispreţuieşte faima şi gloria, dispreţuieşte publicul şi succesul, trăieşte de pe acum în secolele ce au să vină, secole care, după părerea sa, vor fi mature pentru a-i înţelege mesajul; D'Annunzio, în schimb, este cufundat cu totul în anii în care trăieşte, caută publicul, îi doreşte aplauzele, rîvneşte faima, aparţine întru totul zilei de azi şi de loc zilei de mîine, aparţine întru totul celorlalţi şi de loc sieşi. Nietzsche l-ar fi numit şi pe el *comediant*, aşa cum făcuse cu prietenul său Wagner. Fireşte că nu intenţionăm să dăm o judecată de valoare (cel puţin în acest moment), ci indicăm numai diferenţele care să ne înlesnească o mai bună caracterizare a adevăratei fizionomii a *supraomului* dannunzian.

★

Dacă *Le vergini delle rocce* este manifestul politic şi *Il trionfo della morte* cel senzual, *11 Fuoco* poate fi considerat manifestul literar al supraomului. Protagonistul acestui roman este, într-adevăr, un supraom-scriitor, şi o atare împrejurare permite introducerea în textul narativ a numeroase afirmaţii şi consideraţii referitoare la caracteristicile şi idealurile artei 1

lui Stelio Effrena (adică ale lui D'Annunzio în această fază a dezvoltării sale). Effrena este dotat „cu o extraordinară facultate verbală" *1*, care îi permite să traducă „pe loc, în limbaj, chiar şi cele mai complicate forme ale sensibilităţii sale, cu o exactitate şi un contur atît de viguroase, încît uneori, o dată exprimate, obiectivate de forţa izolatoare a

stilului, ele păreau că nu-i mai aparţin” [156] [157]. Aşadar, el se manifestă priit forme atît de puternic definite încît par „că provin de la o voinţă constantă care stabileşte între sine şi ceilalţi o diferenţă profundă şi de netrecut” 3, dar celor care îi erau apropiaţi şi ¡îl iubeau „le era uşor să primească, prin cristalul cuvîntului său, căldura sufletului său pătimaş şi vehement” 4. Aceştia ştiau „cit de nesecate erau posibilităţile lui de a simţi şi de a visa, şi din ce arderi ţîşneau imaginile frumoase în care, de obicei, îşi convertea substanţa vieţii sale interioare” 5. Pentru că, într-adevăr, imaginea este caracteristica stilului său, el este Făcătorul de imagini, nu poate gîndi decît prin imagini. „Ele vin spre noi din toate părţile, nenumărate şi diverse, mai reale şi mai vii decît persoanele care ne îmbrîncesc cu coatele pe un drum îngust... Unele sînt tiranice, ca nişte iubite poruncitoare, şi ne ţin vreme îndelungată sub jugul puterii lor. Altele se prezintă acoperite de văluri ca fecioarele sau înfăşate istrîns ca pruncii, şi numai cel care ştie să sfîşie aceste învelişuri le poate înălţa la o viaţă perfectă. A doua zi, trezindu-mă, îmi simţeam sufletul plin de ele, ''a un minunat arbore încărcat de crisalide.” 6 Dar o astfel de capacitate de a împleti cuvinte şi de a trezi la viaţă imagini nu e un scop în sine, deoarece tinde să surprindă „floarea cea mai superbă a vieţii şi floarea cea mai pură a morţii”. „Nici o senzualitate nu este mai arzătoare decît a ta, îi spune doctorul Mistico, care-l personifică pe Angelo Conţi, dar simţurile tale sînt atît de ascuţite, încît, deşi par a se încurca în aparenţe, pătrund pînă în străfunduri, întîlnesc misterul şi se înfioară. Viziunea ta se prelungeşte dincolo de vălul pe care viaţa zugrăveşte figurile voluptoase în care te complaci tu. Conciliind astfel în tine ceea ce pare ineonciliabil, confundînd în tine fără efort cei doi termeni ai antitezei, dai astăzi exemplul unei vieţi complete şi

156 II Fuoco, ed. cit., p. 579.

157 Ibid.

atotputernice.” 1 Şi el tinde, ou toate forţele sale, tocmai spre o operă de artă supraomenească, spre o operă de artă care să anuleze timpul, să prindă secretul victoriei asupra vieţii, să reprezinte omul care îşi înfrînge propriul Destin. O operă de artă care să închidă în sine şi să exprime esenţa stinpei latine: „Eu vestesc venirea unei arte noi sau reînnoite care, prin simplitatea puternică şi sinceră a liniilor sale, prin graţia sa viguroasă, prin ardoarea spiritului său, prin tăria pură a armoniilor sale, să continue sau să desăv'îrşească imensul edificiu ideal al stirpei noastre alese. Eu îmi fac o glorie din faptul că sînt latin” [158] [159]. Tensiunea stilului nu poate, aşadar, să fie desprinsă de această tensiune a voinţei şi a spiritului, de această obligaţie absolută de a se depăşi şi exalta pe sine însuşi, ca produs, în stare pură, al rasei: „Pentru că el nu putea să vorbească decît de sine şi de lumea sa, dorea măcar să întrupeze într-o figură ideală calităţile cele mai pline de strălucire şi cele mai arătoase ale artei sale şi să arate, prin imagini, spiritelor care vin după el ce nestăvilită forţă a dorinţei l-a proiectat în viaţă. El voia să le arate încă o dată acestora că pentru a obţine victoria asupra oamenilor şi asupra lucrurilor, trebuie doar să perseverezi în propria ta exaltare şi în preamărirea propriului tău vis de frumuseţe sau de dominare” [160]. Pentru că este întotdeauna posibil să-ţi domini timpul, să depăşeşti vulgaritatea, să priveşti înspre viitor: „Eu nu înţeleg de ce astăzi poeţii se mînie din cauza vulgarităţii epocii prezente şi deplîng faptul că s-au născut prea tîrziu sau prea devreme. Eu consider că orice om inteligent poate, astăzi ca întotdeauna, să-şi creeze în viaţă propriul său basm de frumuseţe. Trebuie să privim în vîrtejul confuz al vieţii cu acelaşi spirit fantastic cu care discipolii lui da Vinci erau sfătuiţi de maestru să se uite la

158 Ibid., p. 600.

159 Ibid., p. 651.

160s Ibid., p. 599.

pata de pe ziduri, la cenuşa din foc, la nori, la noroaie şi la altele asemenea spre a găsi acolo *născociri uimitoare şi infinite lucruri*" *1*. Se nasc astfel noile mituri, din analo,gia profundă dintre modurile formaţiei lor istorice şi spontane şi nevoia sa instinctivă de a însufleţi tot ceea ce vine în contact cu simţurile sale. Această artă nouă şi supraomenească nu se poate folosi numai de cuvînt, dar nu trebuie nici să confunde şi să amestece diferitele arte. Trebuie să surprindă *motivul* revelator şi apoi să-l dezvolte cu ajutorul muzicii, al cuvîntului şi al dansului, fiecare în propria sa sferă. Iar cele trei forme, independente şi neamestecate, vor înălţa expresia frumuseţii la cel mai înalt grad. Fireşte că această artă nu are precedente şi Stelio Effrena este conştient de acest lucru, resimţindu-i întreaga dificultate: „Să exprimi! Iată necesitatea. Viziunea cea mai profundă nu are nici o valoare dacă nu e materializată şi condensată în forme vii. Şi eu trebuie să creez totul. Eu nu îmi torn substanţa în matrice moştenite. Opera mea este o invenţie totală. Eu nu trebuie şi nu vreau să ascult decît de instinotul meu şi de geniul stirpei mele" 2. In faţa unei asemenea „invenţii totale", Stelio Effrena alternează momentele de exaltare cu cele de neîncredere, torturat de bănuiala că efortul său s-ar putea reduce la o simplă veleitate.

Schematizînd lucrurile, am putea spune că aici, în *Fuoco*, sînt depăşite două momente fundamentale prin care trecuse poetica dannunziană: cea naturalistă din *Canto novo* şi din *Terra vergine*, în care exuberanţa vitală nu reuşea să fie înfcinată de sărăcia vocabularului şi de caracterul limitat al modulelor sintactice (mai puţin în *Canto novo* şi mai mult în *Terra vergine*), şi cea pur literară, din perioada romană, care culminează în *Îl Piacere* şi în care cuvîntul în sine, prin valoarea sa fonică şi prin solicitările senzuale, este considerat a fi totul. Prezenţa naturalistă a fost puternică la D'Annunzio din moment ce mai persistă - deşi îmbogăţită de o mai matură capacitate expresivă - în

multe pagini din *Trionfo della morte*: să ne gîndim numai la preocuparea cu care D'Annunzio ne înştiinţează că „toate particularităţile etnice ale celei de a patra şi de a cincea cărţi sînt riguros exacte", iar capitolele despre Sanctuarul din Casalbordino „sînt rezultatul Unei observaţii directe, repetată ani în şir în acelaşi loc" *1*.

Se poate spune că întreaga experienţă stilistică şi literară a perioadei romane, cu aristocratismul, preţiozitatea şi decorativismul său, tinde să depăşească şi să îngroape naturalismul primitiv de mai înainte, chiar dacă continuă să persiste unele rămăşiţe. într-un articol apărut în *Mat tino* din decembrie 1892 în legătură cu naratorii publicaţi în cursul acelui an, D'Annunzio, după ce constată absenţa unor cărţi de o oarecare importanţă, reface istoria prozei noastre din ultimii ani şi lichidează complet experienţa naturalistă: „Pînă acum cîţiva ani romancierii şi nuveliştii practicau îngustele teorii zoliste reprezentînd, cu multă grijă faţă de detaliul exterior, aspecte ale vieţii burgheze sau ţărăneşti studiate în respectivele regiuni natale; şi particularizau într-o asemenea măsură acea reprezentare, încît unii ajunseseră chiar să pună în gura personajelor lor dialectul pur sau italianizat, urmînd în acest sens un exemplu des întîlnit în literatura noastră narativă din secolele de glorie. Dar studiul era superficial şi grosolan, elementele compoziţiei erau atît de simple şi de cunoscute încît tuturor le-a fost uşor să compună după o reţetă răspîndită; şi nicicînd o literatură n-a apărut mai săracă în materie, mai neglijentă în formă, mai hibridă, mai lipsită de o adevărată şi nealterată italianitate, în ciuda poreclelor dialectale repetate pînă la saturaţie şi a dialogurilor

împănate cu înjurături şi proverbe ţărăneşti” [161] [162]. Unele opere de substanţă s-au ridicat deasupra acestui val „impur şi multicolor” şi au fost scrise îndeosebi de scriitorii meridionali. Dar lumea aceea era mult prea lipsită de orizont şi inferioară pentru ca să nu trezească, în spiritele mai complexe şi mai neliniştite, necesitatea de a ieşi din ea. în consecinţă, orientarea a avut două direcţii:

înspre „pesimismul occidental” al lui Arthur Schopenhauer, inoculat de romancierii francezi „în doze foarte mari unor fiinţe literare slabe, mediocre sau extrem de complicate şi subtile” \ sau înspre morala evanghelică a scriitorilor ruşi. Ceea ce a fost un bine, dar, din picate, celor mai mulţi dintre naratori le lipsea „instrumentul prim al artei literare: stăpînirea limbii italiene” [163] [164]. Şi specifică: ei sînt nesiguri în gramatică şi uneori în ortografie; folosesc doar cîteva sute de cuvinte comune; prin urmare se folosesc adeseori de cuvinte incerte, inexacte, aproximative; construiesc perioade mai tot timpul egale; sînt lipsiţi de orice ritm. Urmează un elogiu al limbii italiene şi al capacităţilor sale expresive pe care le vom regăsi în introducerea la *Trionfo della morte*. Este limpede că aici D’Annunzio a trasat totodată şi propria sa istorie: şi el a abandonat nesatisfăcut naturalismul, şi el s-a apropiat de unele curente europene (în special, exact în acei ani, de ruşi), dar, în plus, el a devenit stăpîn pe instrumentul limbii printr-un exerciţiu ce

161 G. D’Annunzio, II trionfo della morte, ed. cit., p. 1050. O confirmare întrucitva experimentală a acestei teze, şi anume că II Fuoco depăşeşte cele două momente în care se articulase dezvoltarea poeticii dannun- ziene, poate fi găsită în analiza stilistică foarte amănunţită pe care o întreprinde A. Noferi în volumul VAlcyone nella storia della poesia dannunziana (Firenze, Valecchi, 1946).

162 A. Castelli, op. cit., p. 546.

163 Ibid., p. 547.

164 Ibid., p. 548.

putea să apară exterior şi dispersat, dar care a dus la maturizarea posibilităţilor sale de artist.

Nu mai puţin importante sînt, tot în legătură cu naturalismul, cele trei articole pe care în vara anului care a urmat (3, 10, 15 iulie 1893) le-a dedicat, în *Tribuna*, „*Moralei lui Emile Zola*”. Aici el pune cu vigoare problema neliniştii şi a frămîntărilor care agitau „sufletul tînăr” în acei ani şi necesitatea unei arte noi. Zola vede acea nelinişte şi este tulburat pentru că descoperă în ea „un fel de abur mistic”: „Aude glasurile celor înşelaţi care aleargă după iluzia fugară şi încearcă să pună mina pe ea. Acele glasuri spun: experienţa s-a terminat. Ştiinţa este incapabilă să repopuleze un cer pustiit, să redea fericirea sufletelor în care ea a distrus o pace inocentă... Nu mai dorim adevărul. Daţi-ne visul! Nu vom avea odihnă decît în umbrele necunoscutului” [165]. iBătrînul pozitivist recunoaşte această reacţie împotriva naturalismului, dar profetizează că ea nu are bază pentru a se afirma: „Pentru ca o nouă artă să înflorească, pentru ca o nouă credinţă să schimbe drumul umanităţii, ar fi necesar un nou teren care să permită acestei credinţe să germineze şi să crească” h Dar, ne spune D’Annunzio, lucrurile stau cam aşa: „Cei care au dispărut, şi cei care, ca Zola, mai trăiesc încă şi au atins vîrsta de cincizeci de ani, aparţin cu toţii unui ciclu de artă care acum e închis, unei lumi care s-a desprins cu totul de lumea noastră. Ei nu sînt în măsură să *cunoască* marele val de idei, de senzaţii şi de sentimente noi care se agită în pragul noii lumi” [166] [167]. Desigur, credinţa şi religiile moarte nu pot fi reaprinse, „dar totul conlucrează la previziunea că din noul strat în formaţie va germina o artă nouă şi că secolul viitor va asista la miracolul acesta mult aşteptat”

165 Ibid., p. 563.

166 Ibid., p. 564.

167 Ibid.

[168]. Naturalismul a dat faliment, aşa cum a dat faliment Emile Zola. Dar sînt false, înguste, nedrepte „şi mai cu seamă vechi, pentru totdeauna respinse de ştiinţa şi de conştiinţa vremurilor noi” [169] şi celelalte doctrine care au încercat să-l depăşească: pesimismul schopenhauerian şi al romancierilor francezi, doctrina evanghelică a scriitorilor ruşi. Este nevoie de altceva: „Credem însă că e de datoria noilor artişti care se află în frunte să reacţioneze împotriva celor două doctrine şi să vină cu o concepţie de viaţă mai profundă. Dacă ultimele cărţi occidentale sînt prea dure cu omul, cărţile naratorilor slavi sînt prea pătrunse de durere. Este binevenit, după atîta severitate şi după atîta milă, un cuvînt simplu şi viril, este binevenit, în sfîrşit, cuvîntul pe care toţi cred că-l au pe buze şi pe care nimeni nu l-a rostit încă” [170]. Dar D’Annunzio nu ştie încă să precizeze cu exactitate care este acest cuvînt. Il citează la sfîrşit pe Nietzsche, dar nu depăşeşte poziţiile pe care am văzut că se situează în legătură cu cazul Wagner (şi, de altfel, aceste articole au fost publicate la cîteva zile după cele despre Zola). Oricum, e cert că această critică radicală la adresa celor mai la modă curente ale prozei contemporane arată că se simţea împins spre o direcţie nouă care să marcheze o desprindere netă de trecut.

Ni se pare aproape inutil să insistăm asupra depăşirii naturalismului pentru că fenomenul este, credem, destul de evident în opera dannunziană, chiar dacă s-a afirmat aproape ca un loc comun conceptul potrivit căruia *Alcyone* ar fi doar o reluare - pe un plan superior - a motivelor din *Canto novo*. Poate că e mai important să examinăm celălalt aspect al chestiunii, respectiv felul în care poetica perioadei supraomului reprezintă o depăşire inclusiv a celei elaborate în perioada romană, mai precis cea cuprinsă între *Isotteo* şi

168 Ibid.

169 Ibid., p. 562.

170 Ibid.

Plăcere. Principiul fundamental al acestei poetici este cunoscut. îl enunţă cît se poate de limpede Andrea Sperelli: „Ca să înceapă să scrie el avea nevoie mai întotdeauna de o intonaţie muzicală dată de un alt poet, şi mai întotdeauna obişnuia s-o ia de la vechii versificatori din Toscana. Un emistih de Lapo Giamni, de Cavalcanti, de Ciño, de Petrarca, de Lorenzo de' Medici, amintirea unui grup de rime, alăturarea a două epitete, o anume concordanţă de cuvinte frumoase şi sunînd bine, o anume frază stufoasă erau de ajuns ca să-i deschidă vina, să i-l dea, ca să zicem aşa, pe *la*, o notă care să-i slujească de fundament pentru armonia primei strofe. Era un fel de topică aplicată nu spre a găsi argumente, ci preludii" *1*. De altfel, chiar în *Intermezzo* D'Annunzio se definea drept cel care:

le scorze incide curioso di belli fregi rari e pago se il gentil prodigio attinga la meraviglia ne' vani occhi ignari. 8

Sau in *Chimera* afirma:

Io, ben uso a '1 gen til freno de 1'arte, come un orafo mastro di Fiorenza, eleggea con acuta pazienza le gemmate parole in su le carte. [171] [172] [173]

Nu este greu de regăsit în operele acelei perioade - nu numai în *Isotteo*, în *Chimera* sau în *Intermezzo*, ci şi în nuvelele din *S*. *Pantaleone* şi mai cu seamă în *11 Piacere* - aplicarea practică a acestor principii. Gustul pentru forme metrice antice (balade, cantate, sextine, rondouri), fascinaţia unor nume faimoase sau cuvinte rare („Schifanoia in Ferrara - oh gloria d'Este! - ove il Cossa emulo Cossimo Tura"), cedarea în faţa unei sugestii pur fonice („O Viviana May de Penuela, gélida virgo prerafaelita"), decorativismul care-l împinge la o grijulie alegere a locurilor, a obiectelor, a orelor în care îşi prezintă personajele sau chiar situaţiile poetice, dispreţul estetizant

171 G. D'Annunzio, II Piacere, ed. cit., p. 150.

172 Preludio în Intermezzo (Verşi d'amore, ed. cit., p. 217).

173 Epilogo în La chimera (ibid., p. 592).

pentru lucrurile moderne şi dragostea pentru exotic, pentru preţios, pentru rafinat (e de ajuns să ne gîndim la faptul că a redescoperit pictori, sculptori, decoratori, muzicieni). Din care cauză, pe bună dreptate, s-a făcut observaţia că decadentismului lui D'Annunzio din perioada romană este un decadentism „de curte, plăcut, fără angajări prea mari, de voită reflectare stilnovistă şi prerafaelită" şi că „din cele trei atribute date de Nietzsche decadenţilor: brutalitate, candoare, artificiu... primul este cel care se întîlneşte cel mai puţin în poezia dannunziană" [174]. Şi de astă dată este inutil să insistăm. E de ajuns doar să reconfirmăm felul în care acest moment al poeticii dannunziene provine, în primul rînd, din lărgirea bazei culturale a limbajului său „cu referire la întreaga tradiţie italiană (dar mai cu seamă la cea care ţine din Duecento pînă în Quattrocento) şi la cea franceză oglindită de cercurile parnasiano-deradente" 2; în al doilea rînd, din experienţa de ziarist monden; în al treilea rînd, de la publicul căruia i se adresa întotdeauna în mod ideal, un public feminin asupra căruia trebuia exercitată o anumită artă de seducţie. Acelaşi D'Annunzio, într-un articol publicat în *Mattino* la 30-31 decembrie 1892, referitor la poezie, descria cu exactitate această experienţă şi îi stabilea limitele: „Aceşti oameni puţini, convinşi că întreaga artă literară depinde de virtuţile intime ale elementului material de care ea se serveşte, s-au străduit să cunoască şi să studieze atari virtuţi pentru a scoate din combinaţiile şi din punctele lor de intersecţie cel mai mare efect estetic posibil, urmînd fiecare o concepţie proprie despre poezie şi elaborînd o materie poetică proprie în limitele capacităţii sale. Aşa cum parnasienii din Franţa au găsit bogăţia limbii, varietatea metrică, bogăţia rimelor în Pierre de Ronsard şi în alţi poeţi din secolul al XVI-lea, tot aşa şi aceştia au voit

174 W. Binni, La poetica del decadentismo italiano, Firenze, Sansón i. 1936, p. 70 şi 73 ; şi observaţiile precedente privind gustul dannunzian sînt luate din studiul lui Binni.

8 A. Noferi, op. cit., p. 30.

să continuie şi să reînnoiască formale tradiţionale italiene, punîndu-se în legătură cu poeţii *noului stil* şi cu aceia din timpul lui Lorenzo Magnificul, dar reuşind destul de rar să insufle versurilor antice sentimentul modern şi tot destul de rar reuşind să creeze prin rime acea muzică dulce şi misterioasă care este vraja cu neputinţă de cunoscut a unor anumite balade şi a unor anumite sonete primitive, cu simbolul ascuns sau învelit în văluri prea dense. Truda lor însă nu a fost zadarnică, pentru că au reuşit să introducă în limba poetică ceva din prospeţimea acelor izvoare pure" '. Prin urmare, D'Annunzio apreciază acele experienţe ca exerciţiu de stil şi îmbogăţire a limbii, dar le vede limitele în lipsa unui „sentiment modem" şi a unei „muzici misterioase": exact problemele pe care le va ataca în perioada următoare.

Cu *11 Fuoco* cele două momente descrise pînă acum sînt depăşite, dar nu uitate. îndeosebi cel de-al doilea, cu tot ceea ce semnifica el ca acumulări formale, stăpînire a limbii, capacitate de a structura versuri şi perioade şi de a combina imagini. Dar experienţa aceea pur literară, capacitatea tehnică de a exprima totul cu ajutorul imaginilor, de a adera prin cuvînt la orice cută a sensibilităţii, aici, în întîlnirea cu supraomul, este ridicată la rangul de capacitate de a domina lumea, de a se distanţa de vulgaritatea prezentă, de a crea basmul frumos, de a trece dincolo de vălul vieţii, de a crea noi mituri ale noii stirpe şi ale măreţiei sale. Cuvîntul frumos capătă un conţinut. El nu ia naştere din sugestia unui alt cuvînt sau al unei amintiri literare, ci dintr-o voinţă de dominare şi de persuasiune. Reluînd cuvintele sale, am putea spune că aici topica nu este aplicată numai în vederea căutării de preludii, ci şi de argumente şi de atitudini, că minunea

A. Castelli, op. cit., pp. 550-551.

nu mai este *distinsă*, ci orgolioasă, că uimirea nu vrea s-o mai trezească în *ochii goi*, *neştiutori* ai femeilor din nobilimea romană, ci intr-un public cu mult mai vast. Dacă

scena lui Andrea Sperelli, „acest histrion delicat”, era camera sa de dormit, împodobită cu mobile şi obiecte rare, scena supraomului este cu mult mai vastă şi ambiţioasă, chiar dacă nu mai puţin artificioasă. Pe scurt, dragostei senzuale pentru cuvînt i se substituie (fără a o anula, ci acceptînd-o într-o semnificaţie cu mult mai amplă) noua concepţie despre *stil*: „în fiecare artist există un om care, într-o măsură mai mică sau mai mare, se aseamănă cu ceilalţi oameni. Mai mult, într-o viaţă de artist nu există niciodată armonie între faptul existenţei cotidiene, între nenumăratele mizerii zilnice şi aspiraţiile şi viziunile cărora el le dă formă în opere. în cele dintîi trăieşte un individ care nu diferă de ceilalţi ce compun mulţimea omenească, în celelalte retrăieşte geniul creator al umanităţii. Care este atunci diferenţa între un fapt comun de existenţă şi o operă de geniu? Este, pe scurt, următoarea: primul prezintă caractere asemănătoare şi chiar identice cu toate celelalte fapte ale oamenilor; cel de al doilea poartă amprenta sa de lumină: stilul” h Poetul subscrie la aceste cuvinte ale lui Angelo Conţi - citate într-un eseu despre Giorgione scris de D’Annunzio pentru primul număr din *Convito* şi care va fi reprodus în partea sa centrală ca prefaţă la volumul aceluiaşi Conţi, *Beata riva*. Şi explică: „Aşadar stilul, fiind semnul ideii, este singurul mijloc pe care artistul îl are pentru a face cunoscută opera sa. Stilul imprimă formelor un caracter care se suprapune realităţii lor exterioare, o purifică şi o înalţă. Artistul, oricare ar fi instrumentul de care se slujeşte, nu poate atinge suprema expresie a ceea ce simte şi gîndeşte decît prin stil, care este tocmai simbolul perfect, indestructibila pecete a geniului asupra materiei dominate”[175] [176]. Influenţa lui Angelo Conţi şi ale destul de confuzelor sale teorii despre artă este un fapt însuşit de critica dannunziană. Trebuie, însă, pus în lumină

175 Cf. Il Convito, ianuarie 1895, p. 70.

176 Ibid., pp. 70—-71.

faptul că, pentru D’Annunzio, aspectul cel mai important al învăţămintelor lui Conţi nu este cultul misticizant al Frumuseţii sau metoda sa (în cazul în care se poate vorbi de o metodă) de apropiere şi de critică a operei de artă. După cum am văzut, poetul nostru putea să ajungă la cultul Frumuseţii pe alte căi şi îl putea celebra legat de cel al naţiunii, al rasei şi al individului, opuse vulgarei maree democratice. Dar o deosebită importanţă are pentru D’Annunzio insistenţa cu care îl îndemna Conţi să nu se oprească la senzaţii, să meargă dincolo de aparenţele vieţii, să sfîşie vălul Maia. Cu alte cuvinte, să depăşească poetica total exterioară a perioadei romane şi, prin magia cuvîntului, să surprindă ceva ce se găseşte dincolo de ele şi de materialitatea sunetului lor: o idee universală şi o muzică. Exact ceea ce caută să realizeze prin poetica supraomului. Am putea spune, tot cu vorbele lui Binni, că această poetică „este o depăşire a concluziei calme din prima perioadă” şi că D’Annunzio „pentru a se realiza pe deplin... a avut nevoie de impulsul supraomului. D’Annunzio din *Isotteo* şi din *Poema paradisiaco* e un bătrîn: impulsul extraestetic al supraomului a făcut posibilă noua sinteză din *Alcyone*” U Concepţie justă în substanţă, chiar dacă noi am fi formulat-o în altfel.

★

Ar însemna să dăm dovadă de pedanterie urmărind supraomul dannunzian în toate încarnările sale succesive. E mult prea uşor de recunoscut de către oricine, chiar şi la o lectură superficială a operelor posterioare. Pentru noi e suficient că i-am depistat componentele şi constantele principale, împletirea şi concordanţa unor elemente istorico-politice, sexuale, culturale şi stilistice care se realizează în el. In felul acesta, perioada cuprinsă ou aproximaţie între ’93 şi ’98, între publicarea volumelor *Odi navali* şi *Fuoco* şi primele tragedii, ne apare ca decisivă în dezvoltarea operei dannunziene, marchează intrarea sa în

deplina maturitate, determinînd toate fazele ulterioare (inclusiv cea *nocturnă*). O dată [177]

cu apariţia supraomului ia sfârşit şi experimentalismul iniţial al lui D'Annunzio, care îl făcuse să treacă de la carduccianismul de tinereţe la naturalişti, de la parnasienii şi decadenţii francezi şi englezi la scriitorii umanitari ruşi. Dar, evident, nu în sensul că la scriitorul nostru ar înceta neliniştea stilistică, căutarea de noi izvoare din care să se adape, gustul pentru cuvîntul frumos sau rar, pentru fraza singulară, pentru amintirea inedită cu care va căuta mereu să-şi îmbogăţească scriitura, ci în sensul că, de acum încolo, căutarea aceea, gustul acela, neliniştea aceea nu vor determina noi orientări sau cotituri în producţia sa, ci vor servi pur şi simplu la alimentarea poeticii supraomului.

în consecinţă, teza crociană (însuşită de o mare parte din critica dannunziană), potrivit căreia D'Annunzio nu ar fi avut „ceea ce se cheamă evoluţie sau progres, ci o aparentă schimbare şi o reală stagnare" 1, este cel puţin stranie.

Teză adevărată pentru D'Annunzio, în măsura în care e adevărată pentru oricare scriitor, pentru că întotdeauna şi în oricine se pot regăsi, în opera de tinereţe, trăsăturile iniţiale ale omului matur. Poate că mai adevărată pentru D'Annunzio decît pentru oricare altul, deoarece precocitatea sa duce la apariţia unor trăsături caracteristice care vor rămîne şi în operele de maturitate. Dar falsă dacă tinde să reducă la schimbări aparente procesul prin care, neîndoielnic, a trecut arta dannunziană de la *Primo Vere* la *Fuoco* sau *Laudi*. Pentru că nu ar ţine seamă de *saltul* care s-a produs în personalitatea lui D'Annunzio o dată cu descoperirea lui Nietzsche, o dată cu trecerea de la exuberanţa senzuală din *Canto novo* şi de la rafinamentul perioadei romane, la senzualitate ca afirmare a puterii, o dată cu dolbîndirea stilului imaginativ şi, mai ales, o dată cu angajarea politică şi oratorică.

177 W. Binni, op. cit., p. 82.

De altfel, exigenţa acestui *salt* şi, în orice caz, existenţa unei depăşiri a experienţei romane, o dovedeşte şi încercarea sa de apropiere de umanitarismul scriitorilor ruşi (încercare ce se realizează în *Episcopo*, în *Innocente*, în *Poema paradisiaco*), încercare ce prezintă un deosebit interes nu atît [178]

pentru rezultatele sale, cu totul provizorii şi experimentale, cît pentru faptul însuşi de a fi fost întreprinsă şi abandonată destul de repede. în articolul comemorativ scris cu prilejul centenarului naşterii lui P. B. Shelley, în august 1892, D'A- nnunzio îl numeşte pe Shelley „poetul poeţilor", mai cu seamă pentru faptul că nici o inimă umană n-a fost capabilă să primească un val de dragoste atît de imens ca aceea a poetului englez: „Ca şi Isus, Percy Shelley a iubit oamenii cu o dragoste eroică. Şi nu i-a iubit numai pe oameni, ci toate lucrurile, toate transformările Vieţii şi ale Morţii în Univers. El este într-adevăr poetul milei universale, al iertării şi al păcii" h El este, aşadar, un precursor al „evanghelicilor slavi", ai lui Dostoievski şi Tolstoi. Dar această atitudine a sa faţă de lume îi îngăduie să meargă dincolo de aparenţe, să rupă vălul senzaţiilor, să surprindă viaţa tainică a lucrurilor: „Nimeni nu simţea ca el şi nu făcea cunoscută viaţa tainică a lucrurilor. El le încălzeşte pe toate la aceeaşi flacără a dragostei. Pentru el toate merită să fie iubite, firul de iarnă şi stînca, astrul şi picătura de rouă. El le înţelege limbajul şi îl face cunoscut dîndu-i accentul cuvîntului uman, demnitatea gîndirii umane. Spiritul său devine aidoma cu ceea ce contemplă... în această penetraţie panteistă a Universului, mai degrabă deoît în cultul Umanităţii, stă principalul caracter al poeziei lui Shelley" 2. Este evident că aici D'Annunzio proiectează asupra lui Shelley problematica ce îi stătea la inimă în acel moment, cu alte cuvinte depăşirea sferei sensibilităţii pure (sau a vizualităţii), şi aceasta în singurul mod posibil, prin dobîndirea unui punct

178 B. Croce, D'Annunzio, ed. cit., p. 24.

de vedere general, a unei concepţii despre lume. în acel moment el credea că poate să identifice un asemenea punct de vedere în umanitarismul evanghelic. Se înşela, dar exigenţa exista şi era validă. Din aceeaşi exigenţă va lua naştere, puţin după aceea, supraomul. Se înşela - dar şi acest lucru este interesant - pentru că acel umanitarism nu numai că nu corespundea naturii sale, dar cerea, spre a fi hrănit, o aderenţă la realitatea italiană, cu mult mai mare

1 G. D'Annunzio, *Prose di ricerca*, ed. cit., voi. III, p. 366.

2 Ibid., p. 370.

decît aceea a lui D'Annunzio (astfel, de pildă, ideologia lui Pascoli, scriitor ce pare şi mai lipsit decît D'Annunzio de această însuşire, rezultă a fi, în cele din urmă, cu mult mai concretă decît cea dannunziană). Se înşela şi, din această cauză, experimentul nu va dura mai mult de doi ani şi la prima întîlnire cu Nietzsche va fi dat uitării. Dar tocmai un asemenea precedent demonstrează calitatea deosebită a experienţei în cauză. Pentru că şi aceasta ia naştere din aceeaşi exigenţă (exigenţă care era, în mod evident, destul de vitală dacă reuşea să supravieţuiască chiar şi unei tentative ratate ca aceea a bunătăţii), şi pentru că, contrar acestei tentative, nu se epuizează cu trecerea cîtorva ani, ci rămîne ca o constantă pînă la moartea poetului.

Aşadar, supraomul este punctul de sosire al personalităţii dannunziene. Critica, voind să se descotorosească de el ca de un fenomen abstract, suprapus în mod voluntar de D'Annunzio peste adevărata sa natură, a creat o fractură pe care nu a mai reuşit nici s-o sudeze nici s-o explice, a tăiat în două personalitatea acestuia printr-o operaţiune arbitrară care nu are nici o justificare ştiinţifică, a reconstruit în mod parţial şi defectuos linia operei dannunziene.

Dar dacă ceea ce ne interesează este o analiză ştiinţifică şi în centrul acelei opere punem supraomul, în complexul ei ea nu se va putea sustrage caracteristicii fundamentale, pusă în lumină de cercetarea noastră: disproporţia, în cazul

supraomului, dintre obiectivele propuse şi forţele prin care trebuie atinse, dintre dorinţe şi realitate, dintre tensiunea spasmodică a voinţei şi capacitatea sa de a se concretiza şi de a se autolimita. Trăsătura distinctivă a supraomului (şi a operei dannunziene) va rezulta în felul acesta ca fiind veleitarismul. Un veleitarism alimentat în realitate de contrastul dintre iluzia istorică proprie unor vaste grupuri de intelectuali şi situaţia reală din Italia. Un veleitarism care, în cazul lui D'Annunzio, se hrăneşte şi din contrastul dintre nesfîrşita proiectare a senzualităţii şi satisfacerea ei practică, dintre tensiunea stilului şi expresia atinsă, dintre aspiraţia către o poziţie europeană şi rădăcinile culturale destul de modeste şi superficiale. Vreau să spun că această disproporţie este, înainte de toate, un fapt istoric, real, întruchipat de naţionalismul pasional şi retoric la care ne-am referit şi a cărui primă expresie politică a fost megalomania lui Crispi. Şi, în plus, este o caracteristică a senzualităţii dannunziene, prizonieră a unei spirale fără sfîrşk, în care dragostea pentru senzaţii tot mai noi depăşeşte continuu dorinţa şi n-o satisface niciodată; ea se află în structura intelectuală a lui D'Annunzio atît de săracă - chiar faţă de Nietzsche - în raţiuni ideale, în patos moral, în polemica culturală; în sfîrşk, ea se află în stilul său, cel puţin în modelele sale cele mai răspîndite şi mai comune, în acea luxurianţă de imagini şi de sunete, în acea abundenţă de cuvinte, care cresc şi într-un fel se urmăresc fără să ajungă niciodată la o adevărată pacificare printr-o împlinire expresivă, la un adevărat ritm, la o adevărată muzică.

în sfîrşit, D'Annunzio, la fel ca şi Crispi, mînuieşte „o culevrină ca şi cînd ar fi o modernă piesă de artilerie". în cazul lui se conturează fenomenul considerat de Lukăcs caracteristic pentru literatura decadentă: pierderea diferenţierii - în categoria posibilităţii - dintre posibilitatea abstractă şi cea concretă. Astfel că supraoamenii săi sînt ciudat de nesiguri şi divizaţi între înălţimea scopurilor pe care şi le propun şi incertitudinea de a le putea ajunge,

între tensiunea spasmodică a voinţei şi dorinţa de răgaz. Stelio Effrena visează o operă de artă nouă, unică, supraomenească şi trece de la exaltarea pe care i-o dă visul său la îndoieli şi la tristeţile unei vieţi atît de diferite, consumată în mare parte în urmărirea unor scopuri meschine, tîrîtă în neputinţa de a realiza acel vis. Claudio Cantelmo ar vrea să dea naştere noului Rege al Romei şi caută o femeie atît de extraordinară incit nici una din cele trei fecioare Montaga nu pare aptă s-o întrupeze, ar trebui topite toate trei, cu respectivele lor calităţi, într-o singură persoană. Paolo Tarsis, din *Forse che si*, *forse che no*, se poate întoarce la visul său de glorie, după o lungă rătăcire, numai pentru că Isabella înnebuneşte. Incert, slab, nedecis şi, în cele din urmă, înfrînt este Ruggero Flamma din *La gloria*. Şi aş putea continua.

Dintr-o asemenea atitudine veleitară, care caracterizează întreaga personalitate a lui D'Annunzio, derivă acea încărcătură de superfluu, de fals, de literar peste care dăm mai întotdeauna în opera sa. Efortul de a depăşi această disproporţie, devenită o a doua natură pentru lumea sa ideală şi pentru însăşi sensibilitatea sa, nu poate decît să conducă la o dilatare artificioasă a atitudinilor, situaţiilor, imaginilor, cuvintelor. Dar tot din această atitudine veleitară derivă şi rarele momente de autenticitate în producţia dannunziană. Pentru că tocmai această tensiune provocată de supraom face ca din cînd în cînd să se nască o dorinţă de linişte, de pauză, de răgaz, care nu ajunge aproape niciodată în conştiinţa veleităţii (în cazul în care acest lucru s-ar fi întîmplat, D'Annunzio ne-ar fi dat unul din motivele cele mai tragice ale timpului nostru), ci se manifestă mai simplu, într-un fel de retragere în sine şi de refugiu în memoria copilăriei, într-o adoraţie a naturii care nu mai e panică, ci nostalgică, într-o tristeţe mai umană, nutrită de o decepţie plină de nemulţumire, într-un stil de blocnotes, modest şi aproape nud, totuşi profund muzical. O slăbire a acestei tensiuni, o fărîmă de conştiinţă a

zădărniciei sale, o atitudine de frustrare stau la originea rarelor momente în care D'Annunzio se sustrage acelei disproporţii: decepţie şi conştiinţă auroralã a propriului veleitarism ce apar ca antiteză dialectică a supraomului şi care, prin urmare, n-ar putea fi concepute fără prezenţa supraomului. Vreau să spun că maximum de retragere în sine pentru poetul nostru -- mai înainte de a se fi determinat dialectica dintre idealul ascendent şi retragerea decepţionată - nu putea fi decît *Poema paradisiaco* cu ritmurile sale fragile şi exterioare sau *Episcopo* cu umilinţa sa dezgustătoare sau *Innocente* cu falsa sa simplitate. Şi maximul de adeziune la natură nu putea să fie decît panismul exuberant, optimist şi aproximativ din *Canto novo*. Pentru ca în D'Annunzio să existe o fărîmă de autenticitate, adică de adevăr, e nevoie de sentimentul înfrîngerii şi al zădărniciei propriului efort.

Am ajuns astfel la problema unui D'Annunzio nocturn. „Ultimii critici ai lui Gabriele D'Annunzio, ne spune Pancrazi, au căzut aproximativ de acord în a distinge în opera sa două mari familii de proze. Proza diurnă, revelată, solară, care de la primele nuvele şi romane, într-un fel de crescendo de lumină şi de sunete de trompetă, ajunge la epifania din

Fuoco. Şi o proză esoterică, aluzivă, *nocturnă* începută, după cîte s-a spus, cu *Forse cbe si*, *forse che no*, desăvîrşită în povestirea *La Leda senza cigno* şi continuată apoi în toate cărţile de amintiri care au urmat: cărţi ale unor ceasuri din viaţa sa, ale bolilor sale, ale aventurilor sale tainice sau cunoscute, ale egoismelor, ale tristeţilor sale. Aceste cărţi sînt *La contemplazione delta morte*, *Le faville del maglio*, *Licenza* (pentru *Leda*), *Notturno* şi în plus o parte din *Libro segreto*. în centrul acestei a doua mari familii de proze dannunziene se află *Notturno* ca opera cea mai de seamă şi mai sugestivă, cea care într-un fel îi dă numele" U

Formulată astfel problema ne lasă nedumeriţi. Pentru că o distincţie atît de netă nu numai că nu se poate fonda pe baze cronologice (aşa cum a fost amplu demonstrat de acelaşi Pancrazi), dar nici măcar nu se poate reclama de la orientări ideale atît de diverse incit s-o justifice (şi, privind lucrurile mai în adînc, nici chiar de la diverse orientări de stil). Un D'Annunzio nocturn este tot atît de impregnat de ideile sale despre supraom ca şi celălalt. Supraom, fără nici un fel de echivoc, este Paolo Tarsis din *Forse che si*, *forse che no*. El şi prietenul său se formează pe puntea unei nave de război sperînd în fiecare primăvară că va veni „în sfîrşit timpul să îndrepte tunurile împotriva unei ţinte" [179] [180]. Se oţelesc „în infernul vaselor submarine, într-un spaţiu limitat, unde nu este alt loc pentru om decît locul de manevră sau de luptă" [181]. Se călesc într-o călătorie în jurul lumii în timpul căreia „pretinseseră de la suflet şi de la trup tot ceea ce le puteau da şi chiar ce nu le puteau da" [182], visează „clipele unice ale manevrei de luptă: nava plutind la suprafaţă, valul care se sparge de covertă, duduitul motoarelor cu explozie şi flăcările dintre pereţii metalici; apoi doar turela de comandă rămîne afară din apă şi, abia văzută, spinarea lungă a navei; ca un post de observaţie; apoi doar partea de sus a turelei cu cristalul la pîndă; se scufundă apoi întregul corp al navei afară doar de tubul lung al periscopului înarmat cu fantasticul său ochi de sticlă; dispare în sfîrşit complet sub apă, îşi verifică direcţia, îşi corectează ţinta, îşi pregăteşte torpila în camera de la proră; îşi începe cursa fatală în tăcerea din »dineuri, spre a lansa lovitura furişă în carena gigantică" T Nu Aminteşte

179 P. Pancrazi, Scrittori d'oggi, serie sesta, Bari, Laterza, 1953, pp. 215—216.

180 G. D'Annunzio, Forse che si, forse che no, in Romanzi e novelle, ed. cit., p. 908.

181 Ibid.

182 Ibid., p 909.

acest lucr.u torpilorul din poezia de tinereţe? Iar ceea ce-i împinge pe cei doi tineri să încerce aventura zborului nu este voinţă de putere? Şi nu este o trăsătură tipică a supraomului ca prima sa manifestare să aibă loc în faţa unei mulţimi care aplaudă? Iar disensiunea dintre ambiţia protagonistului şi dragostea pentru Isabella nu repetă disensiunea dintre misiunea supraomului şi luxura lui de care am vorbit?

Supraom este şi D'Annunzio din *Notturno*, D'Annunzio nemişcat în patul său şi -în noaptea în care-l cufundă legătura de la ochi. Aici supraomul se manifestă într-un angajament lingvistic şi tehnic de a reda culori, viziuni, fulgere de lumină, halucinaţii ale orbirii: „Pleoapele nu mă apără şi nu am altă pavăză. Sub fruntea mea este o fierbinţeală îngrozitoare, inevitabilă. Galbenul se înroşeşte, suprafeţele plane se tulbură. Totul devine ascuţit şi tăios. Apoi, aşa cum o mînă creatoare plăsmuieşte figuri din humă moale, un suflu misterios ridică din întinderea orbitoare contururi de forme umane şi bestiale. Acum focul solidificat e tratat cu dalta la fel ca piatra. Dinaintea mea se află un perete tare de stîncă încinsă, cioplit de oameni şi de monştri. Din cînd în cînd se zbate ca o velă imensă şi apariţiile se agită. Apoi totul fuge, dus departe de vîrtejul roşu, ca o îngrămădire de corturi în deşert” [183] [184]. Se manifestă în amintirea insistentă a acţiunii, a voinţei eroice, a curajului: „Nu este mulţimea romană în seara de mai în Capitoliu? Enormă, fluctuantă, urlînd. Simt cum îmi arde paloarea ca o flacără albă. Nu mai e nimic din mine în mine. Sînt ca demonul Tumultului, sînt ca geniul poporului liber. Constanţa mea de treizeci de ani, dragostea şi caritatea mea pentru Italia cea frumoasă, curajul solitudinii mele, cîntecul meu în deşert, dispreţul meu faţă de

183 Ibid., p. 910.

184 G. D'Annunzio, Notturno în Prose di ricerca, ed. cit., voi. I, p. 173.

nerecunoştinţa şi faţă de infamie, răbdarea aşteptării mele, neliniştile exilului meu se transformă toate într-o singură masă de forţă fierbinte. întregul trecut se uneşte cu întregul viitor. îmi trăiesc în sfîrşit *Credo*-ul, în spirit şi în sînge. Nu mai sînt beat de mine, oi de întreaga mea stirpe" 1. Se manifestă în egocentrismul care se afirmă şi în momentele cele mai dramatice: „Răniţii îmi murmurară numele şi se îngrămădiră în antreu, emoţionaţi. în locul micului coif de fier purtau turbanul de bumbac şi de tifon. Cîte unul se apleca şi încerca să mă zărească pe sub bandaj. Surîdeam ţinîndu-mi capul sus, aşa cum făceam în şanţurile de legătură între tranşee, spunînd: Curaj, Fii mei! Unul care avea amîndoi ochii acoperiţi de un bandaj mă strigă pe numele de botez. Era un seldat din părţile mele, din Abbruzzi. încerca să lege două voribe, voia să ştie ce am" [185] [186]. în sfîrşit, se manifestă în exaltarea războiului, a aventurii, a riscului, a ostentării durerii, în lipsa de pudoare datorită căreia, chiar în faţa amicului mort, e cu un ochi la cadavrul acestuia şi cu celălalt îndreptat asupra sa însuşi: „Pe jos, lingă pătuţ, văd cosciugul fără capac. Capacul e sprijinit în picioare de zid. Inima îmi tremură atît de tare incit mă sprijin de umărul lui Luigi Bresciani... îmi recapăt curajul, îi îndepărtez pe cei care au încercat să mă scoată afară. Sînt hotărît să nu-mi părăsesc prietenul, pînă în ultima clipă. Rămîn în picioare tăcut... Fac singur cîţiva paşi, îngenunchiez, privesc cadavrul, depun buchetul de trandafiri pe sărmanele lui picioare zdrobite, înfăşate în tifon. Mîinile-i sînt galbene, chipul aproape negru, ca al unui mulatru. Gura îi e acoperită de un căluş de bumbac. Am curajul să-i ating mîinile cu buzele. Mă ridic sufocat" [187]. Supraom este, în sfîrşit, D'Annunzio care se confesează în notele din *Libro segreto*. Şi în acest caz orice citat este

185 Ibid., p. 234.

186 Ibid., pp, 252—253.

187 Ibid., pp. 213—214.

superfluu, întrucît e vorba de o constatare la îndemîna oricui.

Aşadar, neîncrederea de care dau dovadă cei mai avizaţi critici faţă de o deosebire netă între cei doi D'Annunzio este, în fond, justificată. A se adăuga, spre a o mări, faptul că la accentuarea acestei deosebiri şi la atribuirea unui fel de magie lingvistică celuilalt D'Annunzio, cel nocturn, a contribuit în mod hotărîtor un anume gust - al unei anumite literaturi de dată recentă - prin care, în ultimii ani, a fost filtrată opera scriitorului nostru. E inutil să spunem că şi noi manifestăm aceeaşi neîncredere, mai cu seamă văzînd reprodusă astfel - deşi pe un alt plan - fractura personalităţii dannunziene caracteristică pentru critica perioadei precedente. Dar celor care ne-au urmărit pînă aici nu le poate scăpa faptul că, şi pentru noi, insistenţa asupra unui D'Annunzio aparţinînd „unei zone ultraromantice, umbroasă şi trepidantă" *, asupra unui D'Annunzio aplecat asupra sa însuşi „ca să surprindă momentele unei nelinişti noi" [188] [189], asupra unui D'Annunzio care trece „de la o senzualitate carnală la o senzualitate fără carne" [190], conţine un sîmbure de adevăr (deşi contrafăcut de formulări imprecise şi aproximative), care în nici un caz nu poate fi trecut cu vederea. Pentru că - e adevărat - nu există un D'Annunzio care să se distingă cronologic de un alt D'Annunzio, şi nici măcar nu există un D'Annunzio care să se distingă de un alt D'Annunzio prin natura lumii sale ideale şi nici nu există un D'Annunzio magic şi într-un fel religios, care să se contrapună unui D'Annunzio senzual. Dar e totuşi adevărat - după cum rezultă clar din analiza noastră - că singurele momente în care pot fi depăşite atît disproporţia cît şi

188 A. Momigliano, Storia della letteratura italiana, Messina, Principate», 1953, p. 601.

189 P. Pancrazi, Scriitori d'oggi, ed. cit., p. 189.

190 G. De Robertis, Scriitori del Novecento, Firenze, Le Monnier, 1940, p. 13.

falsitatea proprii veleitarismului dannunzian sînt toomai acelea ale frustrării, ale retragerii decepţionate, ale unui început confuz de conştiinţă a zădărniciei tensiunii supraomului. Aceste momente, dat fiind că fac parte integrantă din dialectica personalităţii dannunziene, că apariţia lor nu ar fi posibilă fără prezenţa supraomului, nu pot fi izolate. Şi ar fi greşit să le izolăm. Dar e de netăgăduit că în D'Annunzio, definit impropriu *nocturn*, le vom putea găsi cu mai mare uşurinţă.

★

Cred că o nouă incursiune în opera dannunziană, în lumina acestei ipoteze, e de prisos. *Constantele* pe care le-am determinat facilitează orientarea în acest *corpus* impunător de poezie, de proză -şi de teatru. Poate că e, -totuşi, util să precizăm că momentul frustrării sau al înfrî-ngerii nu coincide întotdeauna cu acela în care D'Annunzio se apleacă asupra memoriei trecutului (adică cu acele „cărţi ale unor ceasuri din viaţa sa, ale bolilor sale, ale aventurilor sale -tainice sau cunoscute, ale egoismelor, ale tristeţilor sale", de care vorbeşte Pancrazi). Există un D'Annunzio care nu acţionează în prezent, ci îşi aminteşte trecutul şi care nu e mai puţin supraom decît celălalt. Am amintit în acest sens *Notturno* şi *Libro segreto*. Ei bine, tocmai în acestea, care sînt cele două scrieri *clasice* printre cărţile de memorii dannunziene, e foarte greu să găseşti o pagină de reală retragere în sine, o clipă în care să aibă conştiinţa zădărniciei propriului efort (şi faptul că tocmai aceste două opere stau în centrul atenţiei criticilor unui D'Annunzio *nocturn* demonstrează, în schimb, în ce măsură au ascultat ei de raţiuni prin excelenţă formale).

După cum am văzut, tema dezamăgirii nu se prezintă aproape niciodată în chip conştient în opera sa. Ea poate fi individualizată - printre miile de reveniri de atitudini, de ostentaţii şi afirmări ale supraomului - în unele motive care, fără îndoială, dau măsura celui mai bun D'Annunzio. Mai î-ntîi motivul *răgazului* pe care se axează *Alcyone*, deşi, faţă

de celelalte, acest motiv se prezintă într-o stare mai puţin pură, vibrînd încă de tensiunea supraomului. Este răgazul pe care vrea să şi-l acorde supraomul victorios:

Despota, or tu concedigli che allenti il nervo ed abbandoni gli ebbri spirti alle voraci melodie dei venti!

Assai si travaglio per obbedirti.

Scorse gli eroi su i prati d'asfodelo.

Or ode i Fauni ridere tra i mirti,

L'Estate ignuda ardendo a mezzo il cielo.[191]

Vreau să precizez că în *Alcyone* nu există de loc sentimentul înfrîngerii, şi totuşi întoarcerea la natură şi dorinţa de a se anula şi de a se topi în ea - care constituie motivul fundamental al cărţii - reprezintă un moment inconştient al slăbirii tensiunii supraomului şi, în ciuda persistenţei atitudinilor panice, al căutării unui loc de evaziune şi al unei clipe de răgaz. Acest motiv a dat naştere unor poezii pe care critica dannunziană a ştiut să le pună în valoare (*La sera fiesolana*, *Lungo l'Affrico*, *La pioggia nel pineto*, *L'oleandro*). Va trebui poate să adăugăm că în punctul cel mai înalt al întregului volum se situează *Meriggio*, unde necesitatea anulării în natură şi a evadării din lumea oamenilor şi a istoriei ni se pare mai conştientă şi unde stilul are uscăciunea şi precizia pe care deja le-am indicat ca trăsături caracteristice ale celui mai autentic D'Annunzio:

Perduta e ogni traccia dell'uomo. Voce non suona, se ascolto. Ogni duolo umano m'abbandona.

Non ho piu nome. [192] [193]

în al doilea rînd, amintirile primei tinereţi, ale unor episoade mai intime, ale spaimelor copilăriei, ale sentimentelor familiare, toate susţinute de un motiv care - după elementul său mai important şi mai poetic - s-ar putea

191 G. D'Annunzio, Notturno, ed. cit., p. 359.

192 La tregua, în Alcyone (G. D'Annunzio, Laudi, ed. cit., p. 558).

193 Ibid., p. 642.

defini motivul *mamei*. Este motivul în care experienţei tumultuoase a unei trăiri irepetabile îi este opusă, în mod mai conştient, casa paternă, genealogia familiei, anii adolescenţei, ca un port liniştit, oază a unei fericiri pierdute. E suficient să amintim frumoasa pagină din *Notturno*: „în zori am visat că mama se apleca asupra unea cu un chip întinerit şi îmi dădea bandajul de pe ochi la o parte, şi îmi descoperea pleoapa, şi mi-o alina cu răsuflarea şi pe urmă cu buzele. Eram vindecat. îmi recăpătasem vederea ou totul. Ochiul îmi redevenise proaspăt şi limpede ca într-o trezire din adolescenţă. Atît de vie era iluzia încît m-am ridicat în cot tremurînd. Am dat la o parte faşa inertă, compresa uscată. Am închis ochiul stîng. Am revăzut păianjenul negru şi nemişcat. Mama nu ştie, nu înţelege. Este şi ea cufundată în negura ei. Dar chipul cu care de cîteva zile mă vizitează este mai puţin prefăcut, este chipul pe care i l-am văzut înainte de exil. îmi aduce fîşii dintr-o viaţă îndepărtată, atît de vii încît pot să le pipăi. Mi-i aduice, uneori, pe unii din servitori. Mi l-a adus pe Raffaele, vechilul care ştia să imite atît de bine sunetele păsărilor călătoare, şi care din os, din trestie şi din piele ştia să facă tot felul de ţîviitori" L Sau episodul cuiburilor de rînidunică din *Libro segreto*, cînd micul Gabriele încearcă să ajungă la unul din cuiburile de pe acoperiş şi e salvat în mod miraculos tocmai cînd era gata să se prăbuşească în gol: „Şi atunci apăru ca prin minune tatăl meu, violent şi nestăpînit. Gîfîiala toracelui uriaşera mai grăitoare decît orice strigăt. Gura îi era croită pe mustrare, primul său imbold era să lovească, dragostea şi groaza sa îl împingeau să mă pedepsească. Nevasta lui mă strîngea la pieptul ei obosit, privin'd'u-l împietrită, împietrită şi mută. Ah, de ce nu cunosc acea privire care alături de atîtea alte priviri de ale ei au făcut şi fac adevăratul meu cer? Şi totuşi cred că mi-o amintesc, cred că am cunoscut-o. în faţa acelei priviri tatăl meu a şovăit, a căzut în genunchi, a izbucnit în hohote. Ea îşi întinse mîna către el şi-i atinsecapul, ea îi şterse lacrimile

de pe faţa umflată după atîtea chinuri, atîta nedreptate şi atîtea jigniri, îl primi în puritatea ei şi în mila ei pentru mine, fără să scoată o vorbă, îl iubi iarăşi pe cel care ştia să refacă pentru mine naşterea lui Hristos, să aibă grije de coliviile unele, să le vorbească cîini- 1

lor şi cailor săi cu limbajul meu care-i făcea să-mi fie prieteni" U Citatele ar putea să continue.

In al treilea rînd, tema decepţiei se concretizează în momentele de tristeţe profundă, de rătăcire fără motive, cînd poetul e cuprins de un neaşteptat sentiment de gol şi de disperare. Este neliniştea misterioasă care-] cuprinde în faţa amurgului: „Opresc calul lingă o grămadă de pietre şi ascult aproape fără să respir. Totul e tăcere. Atunci mă ridic în şa ca să respir din plin, ca să înghit viatul uşor care nu are forţă să mişte crestele. Dar înlăuntru îmi rămîne nu ştiu ce nelinişte, ca şi cum m-aş teme că greierele reîncepe să ţîrîie şi că umbra începe să ardă din nou" [194] [195]. Este melancolia fără sfîrşit şi aspectul dezolant al unei gări noaptea: „Gara din Ancona. Seară de sîmbătă. Călătoresc spre Assisi. Gara e moartă. Sub vastul peron negru luminile sînt pe jumătate stinse. Flăcăruile şovăie slabe, sus, în felinare. Vagoanele de marfă nemişcate pe şine par sicrie înfăşurate în drapuri. Boii, prizonieri invizibili, mugesc într-una... într-o sală, tristă ca un vorbitor de spital, văd trei călugăriţe şi o elevă de a lor care moţăie, un preot care citeşte un breviar, o femeie imensă care mormăie înecată în grăsime, întinsă pe o canapea roşie, oribilă... Şi mugetul animalelor pe moarte se prelungeşte fără sfîrşit în melancolia nocturnă. îmi încordez auzul. Dinspre colina golaşă se aude un zvon de ghitare şi mandoline. Există, aşadar, plăceri, vise, iubiri pe lume? Cerul tremură în arcul întunecos şi brutal al peronului ce pare o gură gata să

194 G. D'Annunzio, Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto, in Prose di ricerca, vol. II, p. 653.

195 La cicala vespertina, ibid., p. 16.

strivească stelele. Şi boii mugesc fără răgaz, plini de un sînge negru, către moartea inevitabilă” [196]. Sentimentul morţii şi tristeţea profundă sînt acelea care redau cîmpiei pacea după masacrul bătăliei: „într-un cîmp de sfeclă de zahăr, îndărătul unor grămezi de rămăşiţe de afeturi şi de chesoane, descopăr un cal încă în viaţă. E singur. Nu poate să meargă. Are o articulaţie strivită şi o rană adîncă în fesă şi alta la greabăn. Dar e potolit. Privirea îi e liniştită. A încetat zăngănitul armelor. S-a isprăvit infernul. Totul e tăcere. Păsările nu cîntă. Cîte un om ¡trece jos, în vale, pe potecă, sub burniţă, avînd pe cap o pînză în formă de sac. Lîngă o casă în ruină, pe arie se vede o treierătoare răsturnată cu roţile în sus, ca hoiturile. Dealul plin de iarbă are o curbură atît de suavă că pare să exprime nu ştiu ce duioşie a pămîntului. Cocoşul din clopotniţă domină tăcerea pe care ploaia fină o mîngîie. Rar, vîntul trimite cîte o rafală umedă. Mirosul morţii îi taie răsuflarea. Supravieţuitorul încearcă să pască în jur, întinzînd gîtul. E singur. Peste puţin se înnoptează. O rîndunică rătăcită îi atinge crupa, fără ţipăt” [197].

în fine, dăm de vîrfurile cele mai înalte ale acestei opere atunci cînd tema înfrîngerii se desfăşoară în toată conştiinţa ei teribilă: în *11 compagno dagli occhi senza cigli* şi în paginile din *Notturno* dedicate mamei muribunde. în prima, Dario, tovarăşul viselor de tinereţe, exaltat de Napoleon şi de gloria lui, revine la el după douăzeci de ani, bolnav, condamnat, distrus fiziceşte şi moraliceşte, să cerşească cîţiva bani. Anxietatea trezită de contrastul dintre mulţimea amintirilor şi mizeria prezentului este iluminată aici de o lucidă clarviziune: „Nu cunosc teroare mai adîncă decît aceea care mă cuprinde cînd, *în pauza voinţei mele care mă creează*, văd cum dinspre infinit mă ajunge vîntul fără nume şi în el se agită pulberea trecutului şi se ridică

196 Scrivi che quivi é perfetta letizia, ibid., pp. 26—27.

197 Ibid., pp. 429—430.

împotriva mea nu ca umbre ale lucrurilor care au fost, ci ca aspecte ale acelora care sînt gata să fie[198] [199]. Umbra lucrurilor care au fost, aspect al acelora gata să fie este sărmanul Dario, cu pieptul cavernos scuturat de tuise, în a cărui privire umană, ca în nimeni altul, se poate citi „o tristeţe atît de disperată” [200]. Niciodată nu vom regăsi în D’Annunzio un sentiment asemănător de descurajare, de dezolare, de milă pentru prieten şi pentru sine însuşi: „«Prietene, prietene drag, cine ţi-a făcut atîta rău?»... El mă întreabă: «Nu mă recunoşti?» Ascund tresărirea pe care mi-o dă sunetul neaşteptat al vocii sale în camera închisă E atît de sonoră incit mi se pare că mi-a vorbit tare în ureche. «O, nu te-ai schimbat aproape de loc. Uită-te la mine!» Şi aş vrea să-i enumăr leziunile timpului, exagerîndu-le, să-i apar ca un om sleit asupra căruia atîrnă ameninţarea, să redevin tovarăşul său chiar şi în mizerie şi în pasiune: «Vezi: nu mai am păr; dinţii mi se tocesc; vederea îmi scade eu fiecare zi; sufăr de insomnie şi de halucinaţii. Toată această bogăţie este iluzorie. Sînt plin de datorii. Mai devreme sau mai tîrziu n-or să-mi lase decît vreo cincizeci de cărţi şi o masă de brad.» El mă priveşte cu o melancolie atît de puternică încît pare să existe aproape ca o creatură minunată care transformă în jurul său totul în umbre zadarnice. Apoi încearcă din nou să zîmbească. «Cît erai de frumos! Poate că ochii-i aveai mai mari! îmi amintesc. Şi aveai părul atît de negru că nu m-aş fi aşteptat să te regăsesc cu o barbă atît de blondă»„ U Contrapunctul dintre trecut şi prezent are aici rare căderi şi numai în cîteva locuri tinde să se piardă în amănunte şi în filoane marginale, astfel încît pe bună dreptate Momigliano putea să considere *Îl compagno dagli occhi senza cigli* drept cea mai reuşită şi desăvîrşită

198 G. D’Annunzio, Notturno, ed. cit., p. 375.

199 G. D’Annunzio, II compagno dagli occhi senza cigli, în Prose di ricerca, ed. cit., voi. II, p. 426 (sublinierea îmi aparţine).

200 Ibid.

dintre prozele dannunziene de oarecare lungime. Acelaşi sentiment al înfnîngerii şi aceeaşi conştiinţă se pot regăsi în paginile din *Notturno* care amintesc vizita poetului la mama aflată pe moarte. Poetul se întoarce la Pescara, revede casa, intrarea, scările, străbate una cîte una camerele copilăriei şi în fiecare este asaltat de o amintire. Dar nu-şi mai regăseşte mama aşa cum o păstra întipărită în memorie: „Este mama mea? Un biet lucru încovoiat, un lucru inform, un lucru de mizerie şi de suferinţă, înjosită, umilită, pierdută. Este mama mea? Mă tîrăsc la picioarele ei, mă tîrăsc pe pardoseală. Sînt gol de orice, în afară de groază. îmi ridic capul suspinînd ca şi cum mi s-ar fi rupt o vertebră la gît. îmi ridic capul şi privesc. Privesc chipul acesta. Trebuia ca soarta să-mi fi luat mai înainte vederea... Mama mea! O biată creatură înjosită, lovită, desfigurată; 1

şi nu ştiu ce înspăimîntătoare măreţie în care intru ca într-un loc pios şi îngrozitor, ca în însuşi sacrificiul meu” *1*.

Acesta e D’Annunzio care ne ramine. Printre ruinele unui imens edificiu clădit pe nisip, firul de autenticitate rezultă a fi foarte subţire.

Căci motivul său adevărat este îmfrîngerea. El este singurul care supravieţuieşte dintr-o aventură literară (şi nu numai literară) care a fost, poate, cea mai iluzorie din secolul nostru. [201]

COPILUL

APROAPE în acelaşi timp cu *supraomul* apărea în Italia copilul {*il fanciullino*) lui Pascoli.

Există în noi, ne spune poetul din Romagna reluînd o imagine din *Fedon*, un copil care rămîne astfel şi atunci cînd noi creştem şi ni se îngroaşe vocea şi în ochi ni se aprind noi dorinţe. Copilului îi plac „láncele de culoarea bronzului şi carele de război şi călătoriile lungi şi marile furtuni” 1 şi nu se interesează de iubiri şi de femei, oricît ar fi ele de frumoase, copilul se minunează de orice, pentru că totul i se pare nou şi frumos, şi nu-i scapă nici un amănunt; copilul

201 G. D’Annunzio, Notturno, ed. cit., p. 268.

e generos şi bun, astfel încît „nu oamenii se simt fraţi între ei, oamenii aceştia care cresc în felurite chipuri şi în felurite chipuri se înarmează, cu toţii se înarmează pentru bătălia vieţii, ci copiii care sînt în ei, care oricît de puţină tihnă şi răgaz ar avea, aleargă unul în întâmpinarea celuilalt şi se îmbrăţişează şi se joacă” [202] [203] [204]. El este în toţi oamenii. Este cel căruia îi e teamă de întuneric, cel care ne face să visăm cu ochii deschişi, cel „care vorbeşte animalelor, copacilor, pietrelor, norilor, stelelor, care populează umbra cu fantasme şi cerul cu zei” s, cel care plînge şi rîde din orice, care ştie să spună cuvîntul ce ne emoţionează, care ştie să facă dragostea umană şi pură, care în omul serios face să apară uimirea pentru basme şi legende, în omul paşnic face să răsune fanfarele, în omul neîncrezător naşte un altar. El este cel care dă nume lucrurilor şi, „după un semn, un sunet, o culoare, recunoaşte întotdeauna ceea ce a văzut o dată”, este cel care descoperă asemănările şi legăturile ascunse din lucruri. El, după cum am spus, se află în toţi. „Există atunci cineva care n-a auzit niciodată nimic din toate acestea? Poate că acest copil tace în dumneata, domnule profesor, pentru că eşti prea morocănos, iar dumneata, domnule bancher, nu-l auzi fiindcă eşti copleşit de nesfîrşite calcule invizibile. Se iveşte supărat şi în tine, o, ţărane, care sapi şi ari şi nu te poţi opri să te uiţi un pic; doarme cu pumnii strînşi în tine, muncitorule, care toată ziua trebuie să stai închis în atelierul plin de zgomot şi fără soare” Dar strîngeţi-i pe toţi la un loc, muncitori, ţărani, profesori, întrun teatru cu o muzică frumoasă: „iată-i pe toţi copiii din ei ieşind la fereastra sufletului, iluminaţi de un zîmbet sau de o lacrimă, şi strălucind în ochii gazdelor lor neştiutoare; iată-i că se recunosc între ei, de la ferestrele cu

202 G. Pascoli, II fanciullino, în Prose, voi. I, Milano, Mondadori, 1956, p. 8. .

203 Ibid., p. 11.

204 Ibid., p. 12. •

hîrtie în loc de geam ale bordeielor lor la balcoanele palatelor, contemplînd o amintire şi un vis comun” 2. Copilul este prin urmare poetul oare - într-o mai mare sau mai mică măsură - se găseşte în străfundurile fiecăruia din noi.

Am amintit aceste pagini foarte cunoscute pentru că în ele, încă de la primele rînduri, se găsesc multe elemente ale poeticii pascoliene. în primul rînd, caracterul iraţional, intuitiv al artei, propriu însăşi naturii copilului: „Copile, ce nu ştii să raţionezi deoît în felul tău, un fel copilăresc care se cheamă profund, pentru că dintr-o dată, fără să ne faci să coborîm una cîte una treptele gîndirii, ne porţi în abisul adevărului” 3. în consecinţă, uimirea, stupoarea în faţa lucrurilor: „Tu eşti copilul etern, care vede totul cu uimire, totul ca pentru prima dată” 4. Este, prin urmare, o poetică a obiectivităţii, cu alte cuvinte concepţia că poezia nu se născoceşte, ci se descoperă pentru că ea se găseşte chiar în lucruri („şi faptul de a nu o fi găsit, nu a fost un defect al

1 Ibid., p. 13.

2 Ibid.

3 Ibid., p. 14.

4 Ibid., p. 16. [205]

poeziei în lucruri, ci al ochilor care n-au văzut” 1, şi distincţia dintre fantezie şi sentiment poetic, prima nefiind necesară, al doilea fiind, în schimb, indispensabil poeziei. Pentru că nu e nevoie să ridici „ochii de la realitatea prezentă” [206] [207] şi să găseşti că frumoase şi demne de a fi cîntate sînt doar „florile agavelor americane” [208], ci frumoase sînt şi lucrurile umile care ne înconjoară, „micuţele flori de creastacocoşului de culoare liliachie,

205 — Miturile şi conştiinţa — c. 12V4

206 Ibid., p. 20.

207 Ibid., p. 23.

208 Ibid.

pătrunjelul de cîmp de pe marginea drumurilor” [209]. Poezia înseamnă să găseşti în lucruri „zîmbetul şi lacrima lor; şi acest lucru îl fac doi ochi de copil care privesc simplu şi cu seninătate din tumultul obscur al sufletului nostru”[210]. Poetică a obiectivităţii care devine, aşadar, printr-o trecere firească, poetică a lucrurilor mici, a vieţii cotidiene, şi din care decurge necesitatea unei limbi precise, care să nu se piardă în arabescuri şi frumuseţi aparente, care să ştie să fie simplă şi directă (poetul „trebuie să ia, nu să adauge” [211]), care,să ştie să numească fiecare lucru cu numele său: „Gîndiţi-vă la flori şi la păsări care pentru copii sînt bucuria cea mai mare şi cea mai obişnuită: ce nume au? Poţi să le spui tot păsări şi celor care fac *liu-liu* şi celor care fac *cro-cro*? E de ajuns să spui flori sau floricele şi să adaugi, eventual, galbene sau roşii ca focul, şi să nu faci distincţie între un povîrniş acoperit de margarete şi o poiană plină de şofran?” [212] [213]. De aici porneşte şi polemica antiliterară, împotriva poeziei noastre care nu a fost niciodată „elementară şi spontană” 8, care „miroase a lampă cu ulei şi nu a rouă şi iarbă proaspătă” [214], împotriva copilului italic care „nu se zbenguie decît dacă e bine îmbrăcat şi bine pieptănat” [215], împotriva poeziei *aplicate* care introduce elemente străine înlăuntrul poeziei *pure*.

O altă caracteristică a copilului, am văzut, este aceea de a se găsi în toţi oamenii. Prin urmare, poezia nu este privilegiul unor suflete alese, ci poate fi înţeleasă de toţi.

209 Ibid.

210 Ibid., p. 22.

211 Ibid., p. 43.

212 Ibid.

213 Ibid., p. 39.

214 Ibid., p. 40.

215 Ibid., p. 39.

Desigur, sînt puţini aceia care reuşesc să descopere valoarea efectivă a lucrurilor, dar atunci cînd ei au spus cuvîntul potrivit, cel care l-a auzit exclamă: „Şi eu văd *acum*, *acum* simt ceea ce spui tu, e un lucru care, desigur, exista şi înainte, în afara şi înlăuntrul meu, dar eu nu-l ştiam de loc sau nu atît de bine ca acum!” 1 Şi, din acest motiv, poezia închide în sine, prin însăşi faptul că e poezie, „o supremă utilitate morală şi socială” 2. Pentru că „cel care cântăreşte bine lucrurile înţelege că sentimentul poetic este acela care îl mulţumeşte pe păstorul din coliba sa, pe micul burghez din micul lui apartament mobilat” 3 şi că este cu siguranţă binefăcător un sentiment ca acesta, „care pune o suavă şi uşoară frînă în calea dorinţei neostoite” 4. De aceea poetul adevărat, „fără a o ¡face dinadins şi fără a-şi da seama” 5, este prin natură socialist „sau, cum ar trebui să se spună, uman” 6. Desigur, poetul este numai poet, nu orator sau predicator sau filozof sau tribun. Şi nici măcar nu e, „cu îngăduinţa Maestrului, un meşter care făureşte spade, scuturi şi brăzdare; şi nici măcar, cu îngăduinţa atîtor altora, un artist care gravează şi cizelează aurul pe care alţii i-l întind” 7. Poetul „nu se urcă pe scaun sau pe o masă ca să ţină discursuri” 8, ci se amestecă în mulţime, nu trage după sine, ci este tras, nu călăuzeşte, ci vorbeşte şoptit şi umil, nu este eroul democratic de factură risorgimentală şi nici supraomul de factură nietzscheană, ci un erou urnii şi modest şi totuşi vrednic să spună cuvîntul pe care toţi, fără s-o ştie, îl poartă în inimă şi în care toţi se recunosc.

*

1 Ibid., p. 15.
2 Ibid., p. 22.
3 Ibid.
4 Ibid., p. 23.
5 Ibid., p. 29.
6 Ibid.
7 Ibid., p. 31.

8 Ibid., p. 32.

Marzocco a publicat prima parte din *Fanciullino* la 17 ianuarie 1897. Dar ar fi greşit să credem nu numai că *il fanciullino* s-a născut efectiv în acea zi (într-o asemenea naivitate pînă acum n-a căzut nimeni), dar şi că ne-am putea limita la lectura acelui eseu pentru a avea un tablou complet al problematicii paseoliene din acei ani. în realitate lunile care au precedat ori au urmat publicarea celebrului eseu ne oferă o producţie destul de bogată, în proză şi în versuri, care uneori comentează (şi alteori completează) ideile pe care le-am examinat.

Printre acestea, de mare importanţă sînt cele două lecturi din Leopardi ţinute la Florenţa şi la Roma, respectiv în martie 1896 şi în martie 1898 *1*. Din prima este îndeosebi cunoscută observaţia privitoare la buchetul „de trandafiri şi de violete", flori din două anotimpuri diferite ce nu puteau fi purtate în acelaşi timp şi în acelaşi bucheţel de ţărăncuţele care se întorceau de la cîmp. Trandafiri şi violete sînt prin urmare doar un *trop* şi vor numai să indice în mod generic florile; chiar şi Leopardi, poet atît de nou, „cădea într-o eroare atît de comună poeziei italiene de dinaintea lui: eroarea indeterminării, prin care, în chip de exemplu, măslinii şi chiparoşii sînt generalizaţi cu numele de arbori... Eroare de indeterminare care se alternează cu alta de fals, prin care toţi arborii se reduc la fagi" [216] [217]. De aici, ca şi în *Fanciullino*, ideea că poezia se află în lucruri şi că poetul trebuie numai să vadă şi să audă, nu să născocească, şi mai mult, că poezia este „un anumit eter care se găseşte într-unul mai mult, într-altul mai puţin" [218], şi că poate fi surprinsă în particular, „care adăposteşte, ca să zicem aşa,

216 Acum în Prose, ed. cit., cu titlul II sabato (pp. 57—85) şi La Ginestra (pp. 80—106).

217 Ibid., p. 59.

218 Ibid., p. 58.

ca într-o celulă specială, efluviul poetic al lucrurilor”[219]. Poate că aici, în această subliniere că nu lucrul ca atare, în reprezentarea lui fotografică, ci un *amănunt* al ¡său, un element oarecum nedefinit şi pe care nu toţi ştiu să-l vadă, este cel ce are valoare poetică, găsim o formulare şi mai precisă şi fericită decît acea *poetică a obiectului* pe care am întîlnit-o în *Fanciullino*. Evidentă este aici şi reducerea lui Leopardi la o măsură pascoliană. Recunoscînd vechile lucruri, această poezie trezeşte noi emoţii: „Mă gîndeam la nopţile sale. Iată o noapte frămîntată de furtună; şi deodată nici fulgere, nici tunete, nici vînt; întuneric şi tăcere. Alta: o noapte întunecoasă; luna se ridică din mare şi ilumineză un cîmp de bătălie vibrînd încă de zăngănitul armelor din timpul zilei; păsările dorm, şi de îndată ce se va înroşi acoperişul colibei vor începe să facă triluri ca de obicei. Şi încă una: o noapte luminată; luna apune, miile de umbre dispar şi o *obscuritate se aşterne asupra muntelui şi a văii*, iar căruţaşul salută ultima rază printr-un cîntec melancolic... Şi nimeni n-a simţit mai bine poezia unei treziri la ţară din cauza răpăitului ploii de dimineaţă în geamuri; şi nimeni n-a exprimat mai bine reînceperea vieţii după o furtună: cotcodăcirul găinilor, strigătul zarzavagiului, care se pusese la adăpost, deschiderea zgomotoasă a ferestrelor care fuseseră închise şi, la urmă, clinchetul clopoţeilor şi scîrţîitul roţilor unui cărăuş care îşi reia drumul” b Reducţie atît de impresionistă a lui Leopardi, încît pare să citească aici transpunerea în proză a unora din *myricae*. Dar observaţiile cele mai iluminante nu sînt acestea, deşi cunoscute şi oarecum scontate. Sînt cele referitoare la copilăria poetului din Recanati. Giacomo a avut o copilărie fericită, într-o casă a lui, împărţită între jocuri, zburdălnicii şi studii: „poetului durerii i-a lipsit în copilăria sa un pic de durere” 2. Dar viaţa lui în familie între preceptor, studii, examene şi întreceri şi zbenguială a trecut ca într-un colegiu. De aici neînţelegerea cu tatăl pe care el îl vedea mai degrabă ca pe un superior

219 Ibid., p. 60.

decît ¡ca pe un părinte. Era cu mult mai bine dacă ar fi fost cu adevărat într-un colegiu, în tristeţea solitudinii ar fi plîns după familia îndepărtată: „îmi amintesc ce strîngere de inimă simţeam cînd noaptea, într-o veghe tristă, ajungea pînă la mine bătaia ceasurilor care chemau la rugăciune. Era glasul oraşului străin, nu cel

1 Ibid., pp. 61-62. * Ibid., p. 66.

al târgului natal. Şi eu mă gîndeam la tata şi la mama” *1*. Apoi dorinţa exagerată de glorie, insuflată şi alimentată de tată, care l-a împins pe tînăr să aleagă mai degrabă nefericirea decît să rişte mediocritatea. Din această cauză Leopardi este poetul copilăriei, al *anotimpului plăcut*, cum îl numeşte el. Şi n-a avut parte decît de copilărie: „Chiar şi înfăţişarea îl trăda, nu se ştia dacă era a unui copil sau a unui bătrîn; a unui tînăr n-a fost niciodată” [220] [221]. Tot de bătrîn sau de copil erau „unele gesturi, unele repulsii, unele reţineri de ale sale” [222]. De copil erau iubirile sale, care „se aseamănă cu acele mari afluxuri de sînge pe care le-a încercat fiecare cînd era copil... Nerina şi Silvia sînt fetele care se văd departe, de la fereastra colegiului, sau se revăd de aproape, la plimbare, cu o tresărire care te face să rămîi încremenit, cu o flacără ce te îngheaţă” [223] [224]. Copilăria a fost singura sursă atît a politicii cît şi a filozofiei sale. Din această cauză el este cel mai mare poet de după Dante: „singurul copil pe care Italia îl are printre poeţii săi” s. Dar dacă el ar fi încercat un pic mai multă durere care l-ar fi făcut să îndrăgească mai mult familia, casa şi tîrgul natal? Dacă tatăl ar fi aţîţat mai puţin gustul pentru lucrurile de seamă, eroice, şi mai mult dragostea în sufletul fiilor săi? N-

220 Ibid.

221 Ibid., p. 71.

222 Ibid.

223 Ibid.

224 Ibid., p. 85.

am fi avut „un Leopardi mai legat de ceea ce totuşi este el, de amintirile copilăriei? mai poet decît ceea ce noi de abia putem visa că poate să fie?” [225] Aşadar, aici nu mai este copilul acela care se găseşte în toţi oamenii şi care rămîne şi atunci cînd ei devin adulţi şi li se îngroaşe vocea, ci este copilăria reală care rămîne doar ca amintire şi ca părere de rău a unei vîrste fără întoarcere. Distincţia este importantă şi ne vom opri asupra ei în continuarea argumentaţiei noastre. Ultima operaţie de *reducţie* Pascoli o face cu filozofia leopardiană. Conştiinţa umană n-a dat încă un răspuns la întrebările păstorului rătăcitor. Giacomo, „după toată agitaţia provocată de revoluţie şi de imperiu... era peste măsură de dezamăgit de eforturile umane de a atinge o fericire de neatins şi nu mai credea nici în progres şi nici în ştiinţă” L Dar pesimismul său fără speranţă se termina cu un cuvînt de iubire: „Noi sîntem cu toţii bolnavi; să ne ajutăm atunci între noi nefericiţii, să ne apărăm, să ne iubim!” [226] [227] Acelaşi cuvînt cu care, şaizeci de ani mai tîrziu, după noi revoluţii şi noi progrese, se termină şi pesimismul pascolian. Tocmai de această ultimă parte se leagă cea de a doua lectură leopardiană, aceea de la Roma, dedicată *Ginestrei*, florii parfumate care răsare dintr-un deşert de lavă şi de cenuşe. Leopardi negase totul: gloria, iubirea, frumuseţea, patria, progresul. Singura realitate, singurul adevăr pentru el era moartea. Dar el simţea că principiile sale nu erau toate negative şi se mira că cititorii săi nu au înţeles marea afirmaţie ce deriva din această filozofie negativă. Scrie *Ginestra* pentru a da o mai mare organicitate acelor principii şi în parte pentru a le corecta. Astfel „el susţine că în filozofia sa există un principiu pe care se poate ridica un sistem de morală stabil; şi acest

225 Ibid., p. 70.

226 lbid., p. 83.

227- Ibid., p. 84.

principiu este conştiinţa micimii şi fragilităţii noastre” [228]. Tocmai din conştiinţa nefericirii noastre şi a morţii - pe care numai oamenii o au dintre toate fiinţele vii - izvorăşte necesitatea de a domoli urile şi neînţelegerile, de *a da şi a aştepta un ajutor imediat şi eficace cînd pericolele se ţin lanţ şi o dată cu ele neliniştea cauzată de luptele comune*. De aici, mila, bunătatea, dragostea. Leopardi este prin urmare poetul unei lumi ce n-a venit încă. El este un precursor. A prevăzut revoluţiile naţionale, a prevăzut şi neajunsurile vremurilor noastre, întunecatele secesiuni sociale, dar el priveşte specia umană de la o asemenea înălţime incit nu poate observa diferenţele de condiţii, de fracţiuni, de popor sau de rasă. De aici el nu le poate vedea decît la fel. La sfîrşitul discursului său, Paseoli, cu aparentă obiectivitate, ne spune că el nu vrea nici să afirme şi nici să nege validitatea principiilor leopardiene. în realitate (lăsînd la o parte problema în ce măsură aparţin ele în mod efectiv poetului din Reeanati) aceste principii apar ca aparţinînd *filozofiei* pascoliene. Şi, într-adevăr, el se grăbeşte să adauge că, adevărate sau nu, trebuie să le tezaurizăm pentru că sînt făcute „ca să domolească ura” *I*. Dar şi mai interesantă decît aceste poziţii pe care le vom regăsi în alte scrieri pascoliene - îndeosebi decît conştiinţa morţii ca principiu al bunătăţii - este o afirmaţie care ne dezvăluie un sentiment profund al său, judecata despre lumea care îl înconjura: „Mai înainte ca Italia să fi început să se formeze, el auzea zgomotul unei maree îndepărtate. Aceea pe care noi o ascultăm acum cu adîncă teroare, cu adîncă tristeţe, cu adîncă îndoială, el o auzea încă de pe atunci. Italia s-a format şi deasupra capetelor noastre fîlfîie presimţirea unui dezastru; a unui dezastru care e pe punctul de a lovi specia umană; a unui dezastru în faţa căruia faptul că Italia s-a format echivalează pentru noi cu situaţia în care se găseşte un ţăran ce şi-a pus la adăpost grîul în faţa ameninţării unei

228 Ibid., p. 101.

furtuni care va duce cu ea casa şi tot ce are” [229] [230]. în cursul analizei noastre vom reveni asupra acestui adînc sentiment de groază în faţa viitorului. Pentru moment trebuie să mă refer la alte două scrieri: *Eco di una notte mitica* (publicat în *Vita italiana* din 25 august 1896) [231] şi comemorarea lui Diego Vitrioli din 27 iunie 1898 [232]. în primul, care se referă la faimoasa noapte a încurcăturilor şi a subterfugiilor din *I Promessi Sposi*, Pascoli crede că poate identifica izvorul manzonian într-o altă noapte faimoasă, cea a căderii Troiei descrisă de Virgiliu. Dar nu acest lucru interesează, ci două afirmaţii care le preced şi le confirmă pe acelea din *Fanciullino*. în primul rînd că scriitorul „nu poate inventa cu adevărat, căci el nu este natura sau Dumnezeu” 1 şi că, de altfel, chiar dacă ar putea inventa, „cititorul nu i-ar fi de loc îndatorat pentru acest lucru şi i-ar respinge opera” [233] [234]. în al doilea tind că tocmai în episodul mamei Ceciliei şi în comparaţia cu floarea, Manzoni a creat, în mod original, adică acolo unde apare mai evidentă imitaţia din poezia antică şi modernă. A creat pentru că a adăugat un amănunt nou, bobocul care cade o dată cu floarea care a înflorit: „Un lucru mărunt? Aceste lucruri mărunte sînt poezia, şi numai acestea. Cele mari sînt adesea învăluite în retorică, care este o frumoasă, o foarte

229 Ibid., p. 104.

230 Ibid., p. 104. In legătură cu aceasta, cf. G. Petronio, Variazioni su una lirica del Pascoli, La poesia, comunicare la Congresul de studii pascoliene de la Bologna (manie 1950). Pentru aceasta ca şi pentru alte comunicări pe care le vom folosi, nu vom putea da alte indicaţii pentru că Actele Congresului nu au fost încă publicate.

231 Acum în Prose, ed. cit., pp. 124—137.

232 Ibid., pp. 155—164.

233 Ibid., p. 128.

234 Ibid.

frumoasă artă, dar nu e poezie” [235]. Şi în comemorarea poetului *de limbă moartă* Diego Vitrioli sînt reafirmate unele idei pe care am început să le cunoaştem. Astfel, poetul este „un fel de creator” [236] care prin cuvîntul său luminează obscuritatea ce ne înconjoară. „Desigur, steaua şi floarea, timpul senin şi furtuna existau şi înainte ca poetul să fi vorbit de ele, iar voi aveaţi ochi pentru a le vedea; dar voi nu le priveaţi şi lucrurile frumoase erau ca şi cum n-ar fi existat; cuvîntul său a fost acela care le-a creat pentru voi.” [237] Din această cauză poetul are o înaltă funcţie socială: „Pentru că sufletul nostru se deformează din cauza presiunilor realităţii şi are nevoie de frumuseţe, şi se înrăieşte văzînd spectacolul mizeriei nemeritate şi al fericirii nedemne, şi are nevoie de dreptate, şi se consumă de invidie şi se distruge de milă, şi are nevoie de purificare” [238]. Poetul poate dezvălui frumuseţea şi poate convinge justiţia, poate înfăptui eliberarea noastră. Fireşte, dacă e doar poet şi-şi propune drept scop poezia. Pentru că dacă vrea să agite mulţimile şi să sufle în trîmbiţe sfîrşeşte prin a respinge de la sine în loc <să atragă. Poezia este o muzică slabă, ca sunetul unei harpe, de care trebuie să te apropii,ca s-o auzi; ea nu excită, ci consolează: „ea vorbeşte cînd unuia cînd altuia, într-un loc şterge o lacrimă, într-altul adaugă un surîs, cu o delicată modestie, ca. o binefăcătoare tăcută”

Nu cu mult deosebită în substanţă este imaginea despre poezie care ne este oferită de foarte cunoscuta poezie ce deschide *Canti di Castelvecchio*, scrisă aproape în acelaşi

235 Ibid., p. 130.

236 Ibid., p. 156.

237 Ibid.

238 Ibid., p. 159.

timp cu *Fanciullino*[239] [240]. Lampa *care arde blind* şterge o lacrimă într-un loc şi adaugă un surîs în altul, şi ea este slabă şi modestă şi iluminează şi umple umila viaţă de toate zilele a oamenilor sărmani şi îl mîngîie pe călătorul de pe drum, *în timp ce inima lui plînge palida cale a vieţii*. Asupra acestei imagini a poeziei va trebui să ne oprim atenţia pentru că ne va fi de folos în continuare.

Dar dintre poeziile din acea perioadă (între 1896 şi 1898), cele mai importante, nu atît pentru profitul poetic, ci pentru îmbogăţirea programatică a teoriei susamintite, sînt poeziile politice. *A Ciapin* [241], scrisă cu ocazia înfrîngerilor noastre din Africa, unde vedem un Pascoli colonialist şi expansionist şi unde, e bine să ne notăm, sînt folosite pentru prima dată cuvinte şi imagini neobişnuite pentru poetul nostru: de la *mînia ţinută în frîu* şi de la *gîndul neîntrerupt şi întunecat al răzbunării* ce trebuie păstrat laolaltă cu *vinul roşu* pus deoparte pentru întoarcerea eroului, la Galliano care se întoarce *înfăşurat în steagul său*. (Legat de aceasta, nu trebuie uitat că Pascoli a fost prezent cu o poezie intitulată *Crisantemi* [242], în numărul special din *Convito*, închinat răniţilor din războiul din Africa). *La quercia d'Hawarden*[243], scrisă cu ocazia morţii lui Gladstone (19 mai 1898), nu se impune nici prin calităţile sale artistice şi nici prin felul în care îl reprezintă pe Gladstone. Pascoli îl vede pe marele om politic englez cu ochii unui om din Risorgimento care nu uită cum judecă el guvernul Bourbonilor şi deciziile Conciliului Vaticanului din 1870, nici

239 Ibid., p. 162.

240 Publicată în Marzocco din 9 ianuarie 1898, acum în G. Pascoli, Poesie, Milano, Mondadori, 1954, pp. 443—446.

241 Inclusă apoi în Odi e Inni, cf. Poesie, ed. cit., pp. 816—817.

242 E vorba de numărul din februarie 1896 ; Crisantemi a fost apoi inclusă în Odi e Inni (pp. 833—834).

243 Apoi în Odi e Inni (pp. 797—798).

campaniile sale împotriva atrocităţilor comise de turci care, la aproape nouăzeci de ani, l-au împins să scrie şi să ia parte;la mitinguri, nici politica sa consecvent liberală şi pacifistă. Astfel Gladstone este *copacul mort al libertăţii* care fremăta pe mormintele sclavilor, care privea în el tot ce era bine şi adevăr. Pînă aici, prin urmare, nimic foarte original. Este interesantă, în schimb, descrierea timpului prezent, a furtunei care a şi început să se apropie, tocmai acum cînd moare marele bătrîn:

giâ nel ciel di brage dai quattro punţi l'avvenir s'annera.

Vento di guerra, vortice di strage corre la terra, e le speranze sânte nel cielo oscuro volano randage.

£ un gran deserto, tutte cose infrante, sotto la nube che sibila e va, la terra dove tu stavi gigante.1

Unde revine groaza faţă de viitor pe care am subliniat-o mai înainte şi care domină întunecata reprezentare a lui Bismarck din oda ce i-a fost dedicată (tot în 1898) [244] [245]. în *Ii Carcere di Ginevra* [246], avînd ca pretext asasinarea împărătesei Elisabeta a Austriei care a avut loc la Geneva, la 10 septembrie 1898, de către anarhistul Luigi Lucheni (unde trebuie văzut, însă, şi un reflex al mişcărilor populare italiene din acelaşi an şi al reprimării lor nemiloase), totul se învîrte în jurul ideii foarte cunoscute că toţi sîntem muritori şi nefericiţi şi că, prin urmare, singurul lucru înţelept este dragostea, ajutorul şi sprijinul pe care trebuie să ni-l dăm unul altuia:

E l'odio e stolto, ombre dai volo breve, tanto se insorga, quanto se incateni: e la *Pieta* che l'uomo all'uom piu deve; persino ai re; persino a te, Lucheni. [247]

244 Ibid., p. 798.

245 Apoi în Odi e Inni (pp. 798—800).

246 Ibid., (pp. 820—825).

247 Ibid., p. 825.

Dar există şi ideea caracterului sfînt al suferinţei, al superiorităţii de a fi oprimaţi şi inocenţi, al tezaurului pe care îl reprezintă durerea şi lacrimile: prin cuvinte care manifestă aproape un ataşament faţă de acea durere, un *gust* al suferinţei; ai *renegat durerea ta cea sfîntă*; *ai fugit de nenorocirile tale*; *tezaurul acela de lacrimi neşterse şi nevăzute*; *erai victima cea dulce*. Adelchi în faţa dilemei dintre *a face o nedreptate sau a o îndura* nu găsea altă soluţie decît moartea. Pascoli simte valoarea morală a suferinţei şi chiar şi satisfacţia ce poate deriva din ea: de a fi umiliţi şi obidiţi şi de a avea dreptul de a ierta. Este una din trăsăturile psihologiei şi concepţiei pascoliene care nu trebuie trecută cu vederea. în sfîrşit, imnul *Pace1*, tot din 1898, rezumă motivele arătate pînă acum. în realitate este un imn închinat Morţii care, prin prezenţa sa, face să înceteze orice ură şi inspiră pacea;

Chi spiră nei giovani fieri quel soffio di voce si pia? nel tremulo vecchio che ieri... cesso di tremare per via? nell'umile donna che ancoia.. l'aspettano i figli col pane? nei bimbi... destati all'aurora da suon di mortai, di campane, da grida di festa?... chi spira, fratelli, a quel pianto, a quell'ira quel grido si fievole e forte?

Fratelli, la Morte.2

Şi se termină cu un apel la fraternitate, la concordie, la iertare:

Lasciate alia Morte la messe degli uomini! O popolo umano, nei campi che il fato ti elesse, tu mieti pensoso il tuo grano!

Non sangu?, non lagrime! Il sangue lasciatelo nelle sue vene!

Schiudete la carcere esangue, sciogliete le ignave catene!

Lasciate la morte alia Morte!

Voi stando su l'orride porte gridate: „Tu sei cio ch'io sono! fratello, io perdono!" 1

Trăsăturile demne de atenţie ale poeticii pascoliene, aşa cum a fost ea teoretizată în *Fanciullino* şi în alte scrieri din

acei ani, s-ar putea prin urmare rezuma astfel: poetul coincide cu copilul care este în toţi oamenii (şi de aici, printr-o trecere facilă, ideea că poezia constă mai cu seamă în *amintirea copilăriei*); poezia nu se inventează ci se descoperă, pentru că ea se găseşte în lucrurile care ne înconjoară, chiar şi în cele mai umile şi obişnuite, ba mai mult, se găseşte într-un *amănunt* al acelor lucruri pe care numai poetul ştie să-l vadă; poezia nu are un caracter raţional, ci intuitiv, tot aşa cum intuitiv este modul de cunoaştere şi de judecată al copiilor; poezia are nevoie de o limbă precisă care să denumească fiecare lucru cu numele său; poezia trebuie să fie spontană şi antiliterară şi nu trebuie să suporte greutatea unor mari structuri culturale sau logice sau ideologice, trebuie să fie *pură* şi nu *aplicată*; poezia nu trebuie să-şi propună un scop moral, civil sau umanitar, pentru că ea, prin natura ei, numai prin faptul că este poezie, are o funcţie civilă şi morală; într-adevăr, poezia îl convinge pe fiecare om să se mulţumească cu puţin şi, în faţa destinului comun de a fi muritori şi în faţa nefericirii comune şi a noii furtuni ce pare să se strîngă deasupra umanităţii, îl împinge să lase deoparte orice ură şi să-l socoată frate pe celălalt om; poezia se poate naşte din suferinţă şi niciodată din samavolnicie.

*

1 Ibid., p. 858.

E greu de înţeles cum această poetică a putut să fie luată, uneori, drept o anticipare a esteticii crociene. Desigur, există unele date aparente care le sînt comune: caraoterul nonraţional al poeziei, distincţia dintre poezie şi oratorie, opoziţia dintre poezie şi nonpoezie, concepţia vichiană despre poezie ca rod al unei forme aurorale a cunoaşterii. Dar cele două puncte de plecare se află la antipozi. Pascoli crede în existenţa obiectivă a lucrurilor pe care poetul trebuie doar să le descopere, prin urmare pleacă de la o concepţie încă pozitivistă asupra lumii. Croce nu crede în existenţa obiectivă a lucrurilor, reţine că ele sînt doar

reflexul activităţii subiectului şi concepe poezia ca pe o pură creaţie fantastică, adică pleacă de la o concepţie asupra lumii întru totul idealistă. Croce distinge poezia de oratorie socotind că poezia nu are o valoare *practică* (persuasivă, incitativă sau constructivă). Pascoli distinge poezia de oratorie prin faptul că poezia, prin natura ei ar avea o mare valoare umană, politică şi morală. Croce face distincţia dintre poezie şi nonpoezie prin aceea că încearcă să izoleze datul poetic de intruziunea altor elemente, cu caracter logic sau practic, valabile în domeniile lor respective, dar nelalocul lor în domeniul poeziei. Pascoli distinge poezia de nonpoezie prin aceea că încearcă să absoarbă din nou în poezie toate valorile şi în nonpoezie tot ceea ce nu este valoare (nu numai ceea ce este urît, ci şi ceea ce este rău, fals etc.) şi, prin urmare, să se apropie de o concepţie romantico-decadentă a poeziei *absolute* sau a poeziei *pure*. Experienţa de *gust* fundamentală care se află la baza esteticii crociene este aceea a poeziei carducciene; experienţa de *gust* a copilului este, evident, aceea a poeziei pascoliene (după cum se ştie, antitetică poeziei maestrului). Concepţia asupra lumii care inspiră teoria despre artă a filozofului din Abbruzzi este organică, armonică, optimistă, cea a lui Pascoli este împrăştiată şi pesimistă. Croce îl critică pe Vico tocmai pentru faptul că a materializat descoperirea poeziei ca creaţie fantastică, făcînd-o să coincidă cu o perioadă din istoria umanităţii. Pascoli tinde, ulterior, să materializeze acest concept, făcînd să coincidă într-un fel poezia cu o perioadă din viaţa omului, cu copilăria. De altfel Croce a văzut imediat şi bine, în acest caz, diferenţa dintre estetica sa şi aceea a poetului romagnol, cînd a ţinut să afirme: „E evident, în ceea ce priveşte doctrina estetică, că Pascoli a făcut o confuzie luînd drept altceva şi confundînd copilăria ideală care e proprie poeziei, care se liberează de interesele contingente şi se fixează extaziată în lucruri - copilăria care e imagine a contemplaţiei pure - eu copilăria realistă, oare se învîrte

într-o lume mică pentru că nu cunoaşte şi nu este în măsură să domine alta mai întinsă. Şi echivocul l-a făcut chiar să nege aproape întregii arte caracterul de artă pură; să distingă arta de fantezie limitînd-o la sentiment şi să mutileze însuşi sentimentul limitîndu-l numai la un sentiment care să nu fie erotic sau pasional, la sentimentul idilic” '.

Dacă premisele acestei poetici a copilăriei nu trebuie confundate cu acelea care au dus la naşterea esteticii crociene, ele nu trebuie nici să fie identificate cu cele ale poeticii dominante din ultimele decenii ale secolului: poetica veristă. Şi în acest caz există multe elemente comune: credinţa în obiectivitatea lucrurilor, reproducerea aproape fotografică a amănuntelor, tendinţa spre reprezentarea unei lumi umile în manifestările ei de toate zilele, gustul pentru folclor şi pentru poezia populară, armonia dintre *tonul* poetic şi narativ şi tonul *vorbit*, filozofia pozitivistă ca concepţie generală despre lume. Şi de data aceasta raporturile sînt reale, nu pur cauzale sau imaginare ca în cazul lui Croce, atît de reale încît au avut fără îndoială, după cum vom vedea, o influenţă determinantă în dezvoltarea poeziei pascoliene. Faptul că formaţia lui Pascoli a fost în esenţa ei pozitivistă nu cred că poate fi pus la îndoială. O confirmare ulterioară e dată - dacă mai era nevoie - de observaţiile lui Vischi privitoare la originile unora din poeziile pascoliene2: *Rassegna scientifica* a lui Paolo Mantegazza din *Nuova Antologia*, volumul lui Luigi PaotluCci *Sulle voci degli uccelli in ordine alia fisiología e alia biologia*, apoi *Minerva*, *rivista* [248]

delle riviste, studiile dr. Lui,gi Robison despre caracterele sălbatice ale animalelor domestice, volumul lui Victor Meunier *Les Singes domestiques* şi, în sfîrşit, *Enciclopedia*

---

248 B. Croce, Giovanni Pascoli, în La letteratura della nuova Italia, Bari, Laterza, 1954, voi. IV, p. 124.

L. Vischi, Fonti scientifiche pascoliane. Comunicare la Congresul de studii pascoliene, loc. cit.

Pomba a lui Boccardo, Figuier, Brehrn, Savi, Emery, *Astronomia popolare*, Flammarion ş.a.m.d. Pozitivist era mediul universitar din care provenea şi în care trăia Pascoli, pozitiviste erau cercetările erudite ale unor oameni pe care îi admira ca Rajna, Cian, Nigra, Pitre, impregnată de pozitivism era chiar mişcarea socialistă de care va continua să se simtă legat toată viaţa. De inspiraţie pozitivistă - dar legate, evident, şi de marea tradiţie romantică - erau şi acele studii despre poezie şi despre tradiţiile populare care au cunoscut o perioadă de înflorire în jurul lui 1880, îndeosebi, şi care au influenţat în mare măsură formarea *MyricaeAox*. Dar nu trebuie să uităm că ultimul deceniu al secolului este caracterizat tocmai de criza mişcării pozitiviste şi de apariţia unor curente spiritualiste şi idealiste. Şi nu trebuie să uităm că Pascoli participă în mod zgomotos la această criză prin studiile care-i stăteau probabil cel mai mult la inimă, studiile danteşti. Studii pe care chiar Pascoli le făcea impopulare prin tonul inspirat şi exaltat cu care le prezenta, care poate că nu aduc o contribuţie apreciabilă la exegeza poemului sacru, dar care pleacă de la un principiu metodic cu totul opus aceluia al şcolii pozitive, şi în general al interpreţilor din secolul nouăsprezece, democraţi burghezi şi laici, ai *Divinei Comedii*. Principiul care însufleţeşte *Minerva oscura*, *Sotto il velame* şi *La mirabile visione* este că nu se poate pătrunde în mintea lui Dante decît dacă se reconstruieşte intuiţia lui eticoteologică, că nu pot fi înţelese personajele sale în „ţesătura lor psihologică” decît dacă se lămureşte „configuraţia morală a păcatelor care se pedepsesc în Infern şi se ispăşesc în Purgatoriu” L

Nu ne interesează în cazul de faţă faptul că acest principiu metodic l-a făcut să se împotmolească ulterior într-o serie de explicaţii alegorice dificile nu numai de acceptat, ci şi de urmărit (insuccesele unora din lecturile sale danteşti [249]

249 S. Battaglia, Gli senili danteschi di G. Pascoli, comunicare ţinută la Congresul de studii pascoliene, loc. cit.

sînt cunoscute). Ne interesează, în schimb, să subliniem că reconsiderarea lumii de dincolo ca realitate autentică pentru Dante, şi nu ca simplă ficţiune poetică, conducea spre un studiu al structurii teologice şi al premiselor religioase şi morale ale *Comediei* puţin cunoscut criticii pozitiviste.

Un alt aspect al desprinderii lui Pascoli de pozitivism trebuie căutat în funcţia subalternă pe care o rezervă ştiinţei. în acest sens discursul său intitulat *L'era* nuova1 este semnificativ. în aparenţă este o apărare a ştiinţei împotriva acelora care contrapun dezvoltării şi progresului ei de netăgăduit faptul că nu a reuşit şă micşoreze nefericirea omenească, să elimine singura problemă cu adevărat teribilă, aceea a morţii. „Să călătoreşti mai repede, să fii încunoştiinţat şi să Încunoştiinţezi mai repede, să dobîndeşti cîteva comodităţi în plus, ce însemnează toate acestea dacă nu o şi mai mare părere de rău în faţa morţii?" [250] [251] A greşit atunci ştiinţa? Nu, răspunde Pascoli, ştiinţa a creat premisele unei noi ere, poezia este aceea care a dat greş. Pentru că poeziei îi revine sarcina *de a transforma ştiinţa în conştiinţă*. O aparentă apărare a ştiinţei, după cum se vede, dar în realitate o subordonare a ştiinţei faţă de poezie. De altfel, verismului pascolian - cel puţin în manifestările sale cele mai mature - îi lipseşte întotdeauna încrederea în valoarea ştiinţifică (în afară de cea poetică) a reconstrucţiei obiective a realităţii. Din această cauză reprezentarea sa nu este niciodată fotografică sau pur descriptivă. Din această cauză la el căutarea a ceea ce este particular se deosebeşte profund de aceea a scriitorilor verişti: pentru că aceştia caută *toate trăsăturile particulare* utile unei reprezentări depline şi obiective a scenei, în timp ce el descoperă *acea trăsătură particulară* în care i se pare că ar fi conţinută poeticitatea

250 Cf. G. Pascoli, Prose, ed. cit., pp. 107—123.

251 Ibid., p. 112.

lucrului în ansamblul ei. Din această cauză, în sfîrşit, Pascoli ocoleşte reprezentarea a ceea ce este urît, josnic, murdar, cărora aceleaşi prejudecăţi pozitiviste le uşurau intrarea în proza veristă, iar copilul său afirmă că, într-adevăr, caii eroilor „păşteau, năduşeau şi făceau spume” 1, dar nu spune niciodată că se băligau în grajd.

Dar trăsătura caracteristică cea mai izbitoare a *copilului* (e clar că folosim acest termen pentru a indica ansamblul poeticei pascoliene) este aceea de a se prezenta într-un mod absolut antitetic faţă de supraomul dannunzian. Faptul este singular pentru că tocmai în acei ani Pascoli gravita în jurul unor centre culturale tipic dannunziene. In primul său an de viaţă, *Convito*, pe lîngă manifestul supraomului *Le vergini delle rocce*, a publicat trei poeme de-ale lui Pascoli, *Gog e Magog*, *Alexandros* şi Solon2 şi, în mai multe numere, *Minerva Oscura* [252] [253] [254]. Primul poem putea fi înţeles şi ca o variaţie pe temele enunţate în prezentarea revistei. Hoardele barbare ce se înghesuie la poarta Occidentului şi, după o scurtă teamă superstiţioasă, o doboară şi se revarsă urlînd în cîmpie şi în albele oraşe de pe lîngă fluvii ar putea, desigur, să reprezinte acel „tulbure val de vulgaritate ce acoperă acum tot pămîntul privilegiat unde Leonardo a creat femeile sale imperioase şi Michelangelo eroii săi neîmblînziţi” [255] sau reîn toarcerea acelor vremuri obscure „cînd din ţinuturi foarte îndepărtate au venit Barbarii... şi în goana lor pustiitoare au doborît toate imaginile Frumuseţii şi au şters toate urmele Gîndirii” [256]. Dar poate că se

252 Ibid., p. 30.

253 Care au intrat şi au făcut parte din Poemi conviviali (G. Pascoli, Poesie, ed. cit., pp. 616—773).

254 Acum în G. Pascoli, Prose, voi. II, Scritti danteschi, Mils no, Mondadori, 1952, pp. 1—215.

255 Cf. G. D’Annunzio, Prose di ricerca, ed. cit., voi. I, p. 453.

256 Ibid., p. 453.

potrivesc mai mult cu obscurul sentiment pascolian al unei catastrofe iminente care ar tîrî cu ea întreaga umanitate, sentiment de care am mai vorbit şi care, o să vedem, are o mare importanţă în poetica şi în poezia lui Pascoli. Dar *Alexandros* şi *Solon* contrazic făţiş programul revistei *Convito*. Observaţia lui Goffis este justă: „Alexandru este adversarul lui Gog şi Magog, Inteligenţa ce tinde să domine lumea, să o cucerească ca pe un vis aristocratic de frumuseţe, să urmărească soarele ce arde tot mai departe, în timp ce lumea vulgarităţii, Gog şi Magog, forţele misterioase, urlă în jurul lui:

Egli ode belve fremere lontano, egli ode forze incognite, incessanti, passargli a fronte nell' immenso piano, come trotto di mandre d'elefanti.[257]

Alexandru personifică invitaţia pe care D'Annunzio o adresa intelectualilor de a-şi concentra toate energiile pentru „a susţine prin mijloace militare cauza Inteligenţei contra barbarilor" [258] [259], dar Pascoli primind-o o şi limitează:

... era miglior pensiero ristare, non guardare oltre, sognare:

il sogno e l'infinita ombra del vero. [260]

în anul următor apăreau primele numere din *Marzocco*, revistă redactată şi ea de un grup de tineri care resimţeau puternic fascinaţia lui D'Annunzio: iar Pascoli a colaborat la ea cu asiduitate vreme de mai mulţi ani (de altfel în *Marzocco* a apărut în foileton, după cum am văzut, *11 fanciullino*)' Relaţiile dintre Pascoli şi D'Annunzio erau în

---

257 Cf. în legătură cu aceasta A. Gramsci, II Risorgimento, ed. cit., p. 208.

258 C. F. Goffis, Un capolavoro dello stile liberty : I poemi conviviali. Comunicare făcută la Congresul de studii pascoliene, loc. cit.

259 Ibid.

260 Ibid.

acea perioadă foarte amicale. Ruptura se va produce mai tîrziu, în ianuarie 1900, şi nu din vina lui D'Annunzio. Trebuie să recunoaştem că atitudinea Făcătorului de imagini faţă de Pascoli a fo9t întotdeauna foarte leală. Şi în vreme ce în opera dannunziană întîlnim o serie de judecăţi asupra poetului nostru care arată că poetul abruzzez urmărea cu mare atenţie producţia poetică a amicului său, nu se poate spune acelaşi lucru despre poetul romagnol, ale cărui judecăţi asupra lui D'Annunzio sînt întotdeauna mai degrabă vagi.

în orice caz, *copilul* se prezintă ca opusul supraomului: la unul desfriul - la celălalt inocenţa, la unul violenţa - la celălalt blîndeţea, la unul tonul exaltat - la celălalt glasul stins, la unul obiectele şi peisajele cele mai exotice şi stranii - la celălalt obiectele şi peisajele de toate zilele, la unul luxul - la celălalt sărăcia, la unul setea de dominare - la celălalt suferinţa. Şi această opoziţie atît de netă este cu atît mai singulară cu cît nu avem pe de o parte un *poeta vate* care-şi propune o misiune naţională sau socială, iar pe de altă parte un *poet pur* care nu face altceva decît să-şi cultive mica plantă a sentimentelor sale intime şi a poeziei sale, ci avem în faţă doi poeţi care îşi fixează, amîndoi, o misiune, care atribuie amîndoi poeziei lor o funcţiune civilă, care caută, amîndoi, legătura cu marea masă a publicului. Unul stînd pe scenă şi celălalt în culise, unul urcîndu-se pe piedestal pentru a fi mai bine văzut - celălalt strecurîndu-se printre oameni fără să caute să fie remarcat, unul declamînd - celălalt abia şuşotind. Dar şi unul şi altul *vates*.

Nimeni nu pare a pune la îndoială faptul că Pascoli şi-a propus o misiune civilă şi umanitară '. De altfel, după cum am văzut, *ll fanciullino* ca şi nenumărate alte afirmaţii ale sale şi o bună parte din poezie sînt, în acest sens, o mărturie fără echivoc. S-a căutat, în schimb, printr-o operaţiune analogă celei efectuate în cazul supraomului, să se separe datele ideologice de cele ale poeziei, primele fiind considerate ca elemente străine şi perturbatoare,

veleităţi practice care nu făceau altceva decît să tulbure limpezimea vînei poetice. S-a operat astfel o discriminare întru totul arbitrară, deoarece elementele ideologice, politice şi umanitare din *Il fanciullino* se află, faţă de poezia paseolină, în acelaşi raport în care, în alte opere, se află structura faţă de poezie, şi dacă e adevărat că nu în ea, ca atare, trebuie căutat caracterul poetic al operei, e tot atît de adevărat că acest caracter nu poate fi înţeles decît privită prin ea. Departe de noi, aşadar, ideea că cel mai bun Pascoli trebuie căutat în *Odi e Inni* sau în *Poemi italici e canzoni di Re Enzio* sau, în general, în poeziile cu caracter moralizator şi filozofic; dar e la fel de departe ideea că poezia sa poate fi înţeleasă lăsînd la o parte aceste idei sau poziţii morale şi teoretice. 1

Tocmai de aceea am vrea să atragem atenţia că, privit de aproape, între *copil* şi unele elemente *reale* ale situaţiei italiene există o legătură care, după cum am văzut, lipseşte cu desăvîrşire în cazul supraomului. Naţionalismul dannunzian este pur retoric, ia naştere direct, exaltîndu-l şi complicîndu-l, din acel naţionalism şi imperialism al intelectualilor care a înflorit după 70, căruia nu-i corespundea o posibilitate efectivă de expansiune a ţării noastre. Naţionalismul pascolian se hrăneşte, cu toate că le deformează, din alte elemente care corespundeau unor probleme reale ale societăţii italiene şi care îi conferă o fizionomie particulară. Va fi necesară, prin urmare, o reconstituire, mai precisă decît s-a făcut pînă acum, a dezvoltării şi a trăsăturilor fundamentale ale ideologiei pascoliene.

*

Originile poziţiilor ideologice ale lui Pascoli trebuie căutate în prima tinereţe, pe cînd era încă elev de liceu. Nu putem şti cită influenţă a avut asupra lui - şi în acest domeniu - învăţătura unui călugăr carduccian, părintele Francesco Donaţi (în anul şcolar 1870-1871, pe cînd frecventa primul an de liceu la Urbino), dar ştim, cu certitudine, că în anul

următor, la Rimini, mediul în care trăia i-a insuflat simpatie pentru ideile socialiste şi revoluţionare (Rimini era un foarte însufleţit centru al stîngii revoluţionare, republicane şi anarhice). Intr-adevăr, în octombrie 1872, scriind canţona pentru nunta principesei Anna Maria Torlonia cu prinţul Giulio Borghese1 el găseşte modalitatea de a insera limpezi aluzii de nuanţă socialistă. în strălucirea acelei sărbători el nu vede „gloria ce-şi face cunună din suferinţele altora" şi nici pe aceea care cu numele de victorie „în măcel jubilează", căci, graţie iluminatului exemplu al prinţului, descendenţii săi îşi vor deschide la durere l'orecchio e il core ne pungeranno con patrizie scede ii poverello che per Dio lor chiede [261] [262].

Dar el exaltă mai ales opera de asanare şi ameliorare săvîrşită de Alessandro Torlonia „dezarmat şi singur":

mentre gli uomini insieme urtansi in guerra siccome li balestra oscuro fato e di seggi e corone per fredda ambizione si succia ognora al povero le vene sotto Fonesto vel di comun bene. 1

Anii de studenţie la Bologna au contribuit, cu siguranţă, la consolidarea orientărilor cu caracter socialist ale lui Pascoli, chiar dacă nu există nici un document din care să rezulte că l-ar fi cunoscut pe Andrea Costa înainte de terminarea faimosului proces din 1876. Sentimentul de revoltă şi de disperare contra nedreptăţii societăţii şi a sorţii, care l-a îndemnat pe Pascoli să se înscrie în *Internaţională*, este pus de biografi pe seama morţii fratelui său Giacomo (12 mai 1876), singurul sprijin al familiei (şi care pe deasupra lăsa în urma lui o soţie şi doi copii). Este o explicaţie pur psihologică şi poate cam facilă, care tinde să prezinte adeziunea poetului la mişcarea revoluţionară ca pe o faptă nesăbuită, consecinţă a unei mari rătăciri interioare. în

261 Apoi în Poesie varie (cf. G. Pascoli, Poesie, ed. cit., pp. 1215—1218).

262 Ibid., p. 1215.

realitate, este mai probabil ca împrejurarea determinantă care l-a împins pe Pascoli să se înscrie în rîndurile *Internaţionalei* să fi fost procesul internaţionaliştilor, ecoul pe care l-a avut în opinia publică, prestigiul cu care au ieşit acuzaţii din acest proces. O confirmare se poate găsi în faptul că aceeaşi împrejurare a determinat înscrierea în rîndurile *Internaţionalei* a lui Severino Ferrari, care nu avea nici un motiv personal de revoltă împotriva societăţii. Procesul *internaţionaliştilor*, care a avut loc la Bologna şi a durat trei luni [263] [264], a fost un mare eveniment urmărit cu un interes morbid de opinia publică. Faptele înseşi care-l provocaseră dădeau un nimb romantic şi sugestiv acuzaţilor. Era vorba de o revoluţie eşuată, ceva asemănător isprăvii lui Pisacane. Costa dăduse asigurări „că se poate conta pe treizeci de mii de oameni, pe patru mii de puşti Wetterly şi pe o mie de bombe tip Orsini" *. Cei din Romagna trebuiau să dea semnalul de începere al unui incendiu care ar fi trebuit să se întindă în toată peninsula. Iar Costa, chiar şi atunci cînd poliţia, în urma arestărilor, făcuse inofensivă reţeaua conspiraţiei, continua să adreseze proclamaţii poporului şi armatei, îndemnîndu-i să se alăture rebelilor. Prezenţa lui Bakunin, misteriosul revoluţionar rus, adăuga o ultimă trăsătură de penel unui tablou sugestiv prin sine însuşi datorită miilor de analogii risorgimentale. în realitate Costa a fost arestat cu două zile înainte de izbucnirea mişcării, coloana care a pornit de la Imola spre Bologna de abia avea cinci sute de persoane, în cea mai mare parte dezarmate, iar Bakunin a trebuit să fugă travestit în preot[265] [266]. Dacă insurecţia a însemnat un

263 Ibid., p. 1217.

264 De la 16 martie la 17 iunie 1876.

265 L. Lipparini, A. Costa, Milano, Longanesi, 1952, p. 76.

266 Despre această revoluţie eşuată cf. mai cu seamă A. Romano, Storia del movimento socialista in Italia, Roma, Bocea, 1956, pp. 135—165.

faliment, procesul, în schimb, a fost un triumf. Interogatoriul lui Andrea Costa a fost ascultat într-o tăcere pioasă de publicul care umplea aula pînă la refuz şi, profitînd de ocazie, tînărul agitator a evocat în cuvinte pline de simţire diversele momente ale istoriei *Internaţionalei* şi a expus principiile care o inspirau[267]. Apoi a urmat depoziţia lui Carducci ca martor în favoarea lui Costa, Carducci care a refuzat să jure pe Evanghelie pentru că o considera doar „o rămăşiţă a istoriei" şi care a declarat că socoate firesc ca tinerii deosebit de înzestraţi să se arunce în luptă atunci cînd nu era departe alipa în care o nouă formă de viaţă socială urma să-şi croiască drum[268]. Şi, în sfîrşit, pledoaria lui Giuseppe Ceneri, unul din cei mai mari şi admiraţi avocaţi din Bologna: „Militînd sub alt drapel, străin de multe din ideile sale, lipsit de altele pe care eu le privesc ca pe nişte iluzii, nu am ezitat însă nici o clipă să devin apărătorul lui. De ce, domnilor, mă aflu la această bară? Pentru că cinstesc gîndirea chiar şi în avînturile ei cele mai îndrăzneţe, pentru că respect convingerile care pornesc dintr-un fond generos, pentru că am simpatie pentru firea severa, pentru caracterul franc şi leal al unui tînăr ipe care, în aceste vremuri de corupţie precoce, de goană avidă după cîştiguri imediate, de trădări şi prefăcătorii josnice, îl văd încă din primii ani petrecîndu-şi nopţile nu în orgii neruşinate şi plăceri uşoare, ci în ostenitoarea căutare a adevărului; îl văd cum se emoţionează în faţa spectacolului mizerabil al tristului destin la care e condamnată o mare parte a umanităţii, zbătîndu-se fără odihnă nu pentru a-şi procura bunăstare, cîştiguri şi favoruri, ci pentru a protesta împotriva nedreptăţilor sociale; şi implicat în acest, daţi-mi voie să-l numesc *enorm*, proces, îl văd nu cerşind scuze mincinoase, nici recurgînd la retractări nedemne, ci asumîndu-şi deplina şi întreaga responsabilitate a actelor

267 Cf. L. Lipparini, op .cit., p. 94.

268 Cf. A. Romano, op. cit., p. 94.

sale, reproducînd pe deplin şi în întregime profesiunea principiilor sale, afirmarea credinţei sale” 1. Nu era oare acesta tabloul unui cavaler fără teamă şi prihană? Iar verdictul de achitare nu sancţiona oare această opinie? Prin urmare nu e de mirare că tocmai evenimentul acesta a grăbit procesul de maturizare al lui Pascoli şi al lui Severino Ferrari pînă la a determina aderarea lor la *Internaţională*. Desigur, ei erau socialişti „mai mult cu inima decît cu mintea”, cum îi va scrie Severino lui Andrea Costa întrebîndu-l cam ce cărţi ar trebui să citească[269] [270]. Iar sfaturile lui Andrea Costa nu vor merge cu mult mai departe de scrierile lui Bakunin, pentru că formaţia ideologică a anarhiştilor era şi ea destul de aproximativă. Acelaşi Andrea Costa se apropiase de *Internaţională* mai mult dintr-un impuls sentimental şi umanitar, decît dintr-o aprofundare ideologică: „Muncitori? Lucrători? Numai muncitori? Numai lucrători?” spunea el referindu-se la primele statute ale *Internaţionalei*. „Problema noastră era umană. O puneam din punct de vedere uman. Era omul. Umanizarea omului. Şi la aceasta contribuia educaţia noastră, capacitatea noastră intelectuală, formaţia noastră ca oameni. Răsturnarea morală care avusese loc în întreaga noastră fiinţă făcuse ca facultatea noastră de a îmbrăţişa şi cuprinde în noi universul să fie foarte mare. întregul univers: universul istoric şi universul material. Era sfîrşitul prejudecăţilor, al îngustimilor de vederi. Totul putea, trebuia înţeles, explicat, iertat. Se lupta. Dar nu se ura. Nu se dispreţuia. Era chestiune de mediu. Acţiunea noastră era din păcate limitată de împrejurările vieţii. Dar perspectiva noastră era infinită. Cetăţeni ai lumii şi ai viitorului”.1 Este adevărat că ostilitatea manifestată de Mazzini faţă de Comuna din Paris contribuise la limpezirea unor diferenţe profunde între

269 Cf. G. Ceneri, Opere, Bologna, Zanichelli, 1891, voi. I, pp. 41—42.

270 Cf. L. Lipparini, op. cit., p. 106.

socialiştii anarhici şi republicani, este adevărat că însăşi adeziunea iniţială, cu totul sentimentală şi ea, a lui Garibaldi la *Internaţională* fusese urmată de multe rezerve pe care internaţionaliştii italieni trebuiseră să le respingă (şi, făcînd acest lucru, trebuiseră să precizeze unele din poziţiile lor). Dar bazele lor ideologice rămîneau în continuare mai mult nebuloase. Lui Garibaldi, care obiecta că este drept să-l desfiinţezi pe preot, dar nu căsătoria, Andrea Costa îi răspundea: „Să-l desfiinţezi pe preot; fie, dar atunci să desfiinţezi şi actele preotului. Dacă preotul este o impostură, căsătoria este şi ea o impostură, şi atunci trebuie abolită. Rămîne căsătoria pe care o face primarul. Altă latură a problemei: ideea de autoritate se manifestă prin două reprezentări, preotul şi poliţistul sau primarul etc. Eu nu pricep de ce, dacă se înlătură un aspect, nu se poate înlătura şi celălalt; faptul că unul din aspecte este rău arată corupţia acelei idei” [271] [272]. Cu o asemenea încărcătură pasională şi libertară era cu totul firesc ca mişcarea socialistă revoluţionară din Romagna să respingă aripa marxistă a *Internaţionalei*, cu mult prea dialectică, ştiinţifică şi realistă, şi să facă front comun cu cea anarhist-bakuniniană, romantică şi utopistă, visînd la „ridicarea spontană a maselor populare insurgente în vederea răsturnării tuturor instituţiilor burgheze” [273]. Vreau să spun că definiţia lui Severino: „sînt socialist mai mult cu inima decît cu mintea”, poate fi extinsă la întreaga mişcare anarhistă din Romagna şi caracterizează însăşi raţiunile adeziunii multor intelectuali şi a lui Pascoli la *Internaţională* (polemica acestuia din urmă cu „marxismul rece ca gheaţa” are origini cu mult mai îndepărtate decît naşterea naţionalismului său).

271 Ibid., p. 44.

272 Ibid., p. 59.

273 Ibid., p. 66.

în orice caz, Pascoli s-a amestecat destul de mult în activitatea politică. Sînt cunoscute momentele mai importante ale acestei activităţi: publică în *Martello* din Bologna şi apoi în *Nettuno* din Rimini *La morte del ricco*, distribuie clandestin *11 Martello* sechestrat de poliţie (18 martie 1877), îi oferă ospitalitate lui Costa care era urmărit de poliţie, reconstituie împreună cu Buggini, Leonesi şi Lolli secţia *Internaţionalei* din Bologna (7 iulie 1877), publică din nou *La morte del ricco* (28 martie 1878) în *Pagine sparse*, participă, se pare, la o adunare în favoarea lui Passanante (noiembrie 1878), este arestat pentru participare la o manifestaţie în favoarea internaţionaliştilor din Imola (7 septembrie 1879), dă o declaraţie în care admite că a participat la manifestaţie, neagă că i-ar fi insultat pe carabinieri, neagă apartenenţa la vreun partid politic, declară că este din acei „socialişti care doresc îmbunătăţirea societăţii, fără ca ordinea să aibă de suferit şi că admiră generozitatea acelora care se sacrifică pentru a găsi mijloacele prin care să se ajungă la o astfel de îmbunătăţire” 1 (septembrie 1879), aşteaptă să fie judecat (18 noiembrie 1879), are loc procesul şi retragerea acuzaţiei de către procuror (22 decembrie 1879), se întîlneşte cu Andrea Costa care revenise în Italia (martie 1880) şi abandonează definitiv activitatea politică.

Cam asta e tot ce se ştie în această privinţă. Oricum, este o activitate destul de intensă în primii ani, deşi, după toate aparenţele, scade ulterior în intensitate. Sigur e că Pascoli se afla *în criză* cu luni înainte de a fi arestat dacă ţinem seama că în primăvara lui ’79 îi scria lui Severino despre intenţia sa de a se întoarce în Romagna ca să se pregătească pentru examene[274] [275]. Şi la fel de sigur e că arestarea şi perioada de detenţiune au grăbit declanşarea ei. Dar şi în acest caz biografii comit greşeala de a atribui

274 M. Biagini, II poeta solitario, Milano, Corticelli, 1955, p. 56.

275 Ibid., p. 56.

doar unor cauze psihologice schimbările survenite în poziţia lui

Pascoli, cauze psihologice care există şi sînt foarte importante, dar nu sînt singurele. Adevărul e că această criză personală a lui Pascoli (care începuse, după cum am văzut, încă înainte de a fi arestat) coincide cu criza generală a mişcării anarhiste din Romagna. Liderul acestei mişcări, Andrea Costa, se întîlnea, în străinătate, cu gîndirea lui Marx şi cu experienţa şi intuiţia politică a Annei Kulişov L Uto pia bakuniniană îşi arăta astfel latura sa abstractă. Insurecţiile pe care anarhiştii încercaseră să le pună pe picioare sfîrşiseră mizerabil. Cînd poporul înceta să fie un ideal retoric şi devenea o realitate, nu era cu ei, nu înţelegea intoleranţa lor, scopurile lor ultime, reformele lor. Era necesar ca ei „să se aplece cu mai mult entuziasm asupra unor sarcini mai pozitive, mai practice, mai apropiate. Era nevoie de o baie de economie politică. Era nevoie de experienţe”[276] [277]. Se apropia astfel momentul hotărîtor al acelei *cotituri* a socialismului romagnol al cărui prim episod public se află în scrisoarea lui Costa către amicii din Romagna, din 27 iulie 1879: „Ne retragem prea mult în noi înşine şi ne preocupăm mai mult de logica ideilor noastre şi de alcătuirea unui program revoluţionar, pe care ne străduim să-l înfăptuim fără zăbavă, în loc să ne ocupăm de studierea condiţiilor economice şi morale ale poporului şi de nevoile lui vii şi imediate. Trecem astfel, în mod fatal, cu vederea peste multe din manifestările vieţii, nu facem îndeajuns corp comun cu poporul; cînd, împinşi de un impuls generos, am încercat să ridicăm steagul

276 în legătură cu această cotitură a antrhismului din Romagna, în afara operelor citate de Romano şi Lipparini, cf. şi R. Zangheri, A. Costa e le lotte contadine del suo tempo, în Movimento operaio, ianuarie- februarie 1955 ; G. Manacorda, A. Costa, în Rinascita, decembrie 1951, şi numărul special din Movimento operaio, dedicat lui A. Costa (martie- aprilie 1952).

277 L. Lipparini, op. cit., p. 135.

revoltei, poporul nu ne-a înţeles şi ne-a lăsat singuri... Pentru moment lucrul cel mai important care ne stă în faţă este refacerea partidului socialist revoluţionar italian, care va continua opera începută de *Internaţională*... Aşa cum există pînă în momentul de faţă, *Internaţionala* a reprezentat un moment istoric al vieţii maselor, dar nu ar putea reprezenta întreaga lor viaţă" 1. Poate că acesta este actul de deces al anarhismului italian. Se făcea astfel trecerea de la utopie la politică, de la bătălia ideală şi romantică la calculul concret, de la visul palingenezei la lupta măruntă, cotidiană, urmărind îmbunătăţiri economice şi sociale izolate, individuale şi uneori nesemnificative.

Îl putea interesa acest lucru pe Pascoli, socialist mai degrabă cu inima decît cu mintea? Putea poetul foarte cult să facă o baie de economie politică? în faţa crizei utopiei şi a visului revoluţionar, în faţa *lungii* perspective a socialismului legalitar, putea să nu-şi pună problema propriului destin individual şi a propriei vocaţii? Dar, mai ales, criza utopiei anarhice şi divorţul, care decurge de aici, între poet şi mişcarea socialistă italiană, face să apară şi la el problema care caracterizează întreaga generaţie intelectuală postrisorgimentală[278] [279]. Problema unui *ideal* care să poată fi opus mizeriei vieţii italiene din acei ani (sau cel puţin aceleia care apărea ea atare), a unui ideal prin care să poată fi depăşită decepţia provocată de mişcarea risorgimentală nedusă pînă la capăt şi trădată, preponderenţa forţelor economice personale şi de clasă asupra celor generale ale întregii naţiuni, înmulţirea *oamenilor serioşi* şi plini de calcule: căutarea unui *ideal* care e la baza apariţiei acelui naţionalism şi imperialism pasional de care am vorbit, cu alte cuvinte a acelui naţionalism care se manifestă mai întîi sub formă de

278 Ibid., pp. 137—138.

279 Cf. cele scrise mai înainte în legătură cu aceasta în capitolul dedicat lui D'Annunzio.

cultură, ca orientare a intelectualilor, şi după aceea sub formă de creaţie efectivă a bazelor economice ale unei expansiuni imperialiste [280].

Prima etapă a noilor poziţii pascoliene o putem fixa în decembrie 1882. La 20 decembrie a anului de care vorbim a fost anunţată execuţia lui Oberdan. Arestarea tînărului triestan, procesul care a urmat şi condamnarea sa au provocat o mare emoţie în opinia publică italiană şi străină.[281]

Pascoli se afla atunci la Matera (la 17 iunie din acelaşi an susţinuse examenul de diplomă, iar în septembrie obţinuse catedra de latină şi greacă la liceul din oraş); a trimis de îndată, împreună cu colegul Restori, zece lire drept subscripţie. Cîteva zile mai tîrziu îi scria lui Severino: „De abia mi-am revenit din durerea teribilă pe care mi-a provocat-o moartea sărmanului Oberdan, acest fiu al nimănui, picat parcă din cer ca să dea o miraculoasă pildă de măreţie josnicei Italii... Se înţelege că mi-aş da şi fiinţa (nu numai cele zece lire), şi nu trebuie să rîzi, pentru că cred că aş avea curajul! Oh! dacă s-ar fi făcut sau s-ar face o asociaţie care să ne cuprindă şi pe noi, profesorii de liceu! Să fii convins că guvernul n-ar mai înjosi într-atîta ţara asta. Gîndeşte-te, şi să vedem ce facem” 1. Episodul este important pentru că ne arată că Pascoli continua să se simtă în felul lui *angajat* şi că prin canalul iredentismului - care avea atîta ecou tocmai pentru că reînnoda legăturile cu tradiţiile revoluţionare ale Risorgimentului şi pentru că era o mişcare de *opoziţie* faţă de politica conservatoare a guvernului - dădea altă dimensiune ideii de naţiune şi de patrie pe care de acum încolo va căuta s-o contopească cu cea de umanitate şi socialism. A doua etapă importantă este anul 1887 dînd Pascoli, profesor la Massa, a luat parte la slujba pentru morţii din Dogali şi a dictat acest epigraf:

280 Cf. A. Gramsci, II Risorgimento, ed. cit., p. 77.

281* Am vorbit despre acest lucru în capitolul precedent, p. 47.

„Prin ciudate pustiuri şi mîndre lanţuri de munţi - trădarea nu i-a tulburat - miile de duşmani nu i-au făcut să tremure - prea mulţi ca să învingă nu erau - să cedeze nici nu le-a trecut prin minte - au murit aliniaţi - la comandă. Prezentaţi arm' - coborîţi steagurile - plecaţi frunţile - înainte spre mormîntul lor, înainte spre exemplul lor - frunţile, steagurile, armele - s-au ridicat binecuvîntate”[282] [283]. Ideea de patrie şi de naţiune s-a maturizat de data aceasta nu ca o consecinţă a revendicărilor iredentiste (şi a problemei risorgimentale a *unităţii*), ci a problemei expansiunii coloniale, ca manifestare a măreţiei ei. Expansiune uşor de conciliat, pentru Pascoli, cu principiile socialismului, din momentul în care transferase ideea de proletariat de la o clasă socială la naţiunea însăşi. în sfîrşit, în 1892 scrie poemul latin Gladiatoresh Aici, pe fundalul taberei lui Spartacus, în ajunul bătăliei decisive, este înfăţişat un băt'rîn sclav ce opune dorinţei de măcel a unui gladiator trac şi tristului regret al familiei unui gal, experienţa durerii care a alungat din inima sa mînia şi dorinţa. Durerea care purifică şi înfrăţeşte, care ne dă alţi ochi pentru a privi cu uimire cîtă frumuseţe şi bunătate se poate găsi în lucrurile mici ce ne înconjoară, care ne convinge că pentru oameni este necesar să se unească în faţa morţii, în destinul comun de fiinţe muritoare.

Dixissem placidus cui vis „Mortalis ha veto” et cuivis scriptam posuissem ad pectore frontem.

Ut quando pueros media inter proelia mater rixantes pugnis et secto oppresserit ungui, una tum soios cubitum discedere iussos lectus ut excepit flentis animoque tumentis, iam falsis tenebrae vacue trrroribus inplent, nec iam singultant, lacrimis moderantur et irae; mox placidis sensim pugnacia bracchia circum dant collis et corda premunt oblita furoris. 1

282 M. Biagini, op. cit., p. 71.

283 Ibid., p. 79.

Avem astfel prezente toate elementele ideologiei pascoliene care vor fi apoi extinse şi dezvoltate.

★

în cadrul ideologiei pascoliene, sau, dacă vreţi, în cadrul naţionalismului său, predomină unele motive care erau străine sau, cel puţin, departe de naţionalismul de tip dannunzian. Bunăoară, socialismul. Problemă care pentru Pascoli nu poate [284] [285]

fi rezolvată nici ignorînd chestiunea socială, nici înăbuşind mişcarea muncitorească, ci prin readucerea ideilor socialiste în cadrul conceptului mai larg de naţiune, prin contopirea socialismului cu patriotismul, prin promovarea ridicării claselor populare repudiind şi respingînd lupta de clasă, prin realizarea unei cooperări a tuturor păturilor sociale în interesul comun al naţiunii şi al patriei. Sînt cunoscute paginile foarte pătrunzătoare scrise de Gramsci în închisoare - inspirat de scrisorile inedite ale lui Pascoli către Luigi Mercatelli - în legătură cu tendinţele politice ale autorului în chestiune: „Pascoli aspiră să devină *liderul* poporului italian, dar - după cum spune chiar el într-o scrisoare către Mercatelli, citată într-o notă precedentă -- caracterul *eroic* al noilor generaţii e îndreptat către socialism aşa cum acela al generaţiilor precedente era îndreptat către chestiunea naţională; de aceea temperamentul său îl împinge să devină propagatorul unui socialism naţional care i se pare a fi la înălţimea timpurilor” L El prelua din Risorgimento şi, mai mult, din acel naţionalism pasional de care am vorbit, ideea de naţiune, de patrie, de măreţie a Italiei şi de misiune a Romei, dar nu vedea că este contrazisă de aspiraţia evanghelică a socialismului de a uşura suferinţele, de a micşora sărăcia, de a-i proteja pe cei umili, de a lărgi instrucţia, de a împiedica războaiele. Fireşte, e vorba de socialismul de care

284 G. Pascoli, Carmina, Milano, Mondadori, 1954, pp. 185—216.

285 Ibid., pp. 212—215.

am vorbit mai înainte „mai mult cu inima dedît cu mintea” 2. Şi, într-adevăr, el îi reproşează marxismului de a fi o *şcoală* şi nu o *religie*: „Mie o asemenea şcoală sau sistem nu-mi provoacă aversiune, dar nu pot să nu recunosc că i-a lipsit inspiraţia: avîntul, *limbile de foc*. A voit să fie o şcoală, şi trebuia să fie o religie. Trebuia să vorbească mai mult despre iubire şi mai puţin despre *ţlusvaloare*, mai mult despre sacrificiu decît despre luptă, mai mult despre umanitate decît despre clase” [286] [287] [288]. El continua să-şi zică socialist, dar „al umanităţii, nu al unei clase”; necesitatea apărării naţiunii, a intereselor şi tradiţiilor sale o găsea tocmai în polemica socialistă îndreptată împotriva concentrării bogăţiilor în mîinile cîtorva: „în mod logic aceia care sînt împotriva faptului ca bogăţia să aparţină unei minorităţi, trebuie să fie şi împotriva faptului ca popoarele mai mici şi mai slabe să fie o pradă pentru cei mai mari şi mai puternici; de aceea, aşa cum în lupta economică îi susţin pe muncitori împotriva patronilor şi pe cei mai puţin bogaţi dintre patroni împotriva celor mai bogaţi, tot aşa în lupta politică trebuie să susţină naţiunile împotriva imperiilor, idealurile şi tradiţiile individuale şi particulare împotriva ambiţiilor absorbante care au şi început să se arate la fel ca primii nori ai unui uragan” *K* Dar cum se poate apăra şi afirma o naţiune dacă ea nu este unită, dacă e sfîşiată de lupta de clasă? Proletarii vor dreptate, patronii vor şi ei o altă dreptate. Specia umană este împărţită „în două specii... neumane”[289] [290] care se privesc cu ură şi neîncredere. Ţăranul nu-l mai salută pe proprietar, muncitorul trece cu bascul pe cap pe lingă industriaş. Cîte

286 A. Gramsci, II Risorgimento, ed. cit., p. 208.

287 Cf. p. 130.

288 Cf. A. Gramsci, 11 Risorgimento, ed. cit., p. 207.

289 G. Pascoli, Prose, ed. cit., p. 170.

290 Ibid., p. 277.

unul mai bătrîn dă din cap şi bombăne: n-ar fi mai bine să lase toate astea deoparte? Dar tinerii îl contrazic cu vehemenţă. „Astfel, pentru o vreme, cele două specii umane s-au aflat una împotriva celeilalte... Şi într-o bună zi a încetat orice zgomot de maşini, orice strigăt de plugar, orice lovitură de ciocan. Totul era închis şi tăcut. Pierise orice urmă de milă; pierise şi munca. Şi atunci a venit războiul” [291]. Nu, nu interesul a fost „cel care a sugerat treptat marile transformări sociale”[292], ci un sentiment opus. „Roma este aceea care a făcut ca crucea să triumfe, stăpînii sînt aceia care au abolit sclavia, burghezia este aceea care predică socialismul. Şi cea care va găsi rînduiala cea mai bună pentru societate va fi inima, nu creierul, şi cu atît mai puţin burta. Ziua cea mare nu va fi o *dies irae*: va fi ziua pietăţii” [293]. Şi iată că ziua aceea se prezintă în faţa minţii sale: bogaţi şi săraci, burghezi şi proletari aşezaţi la aceeaşi masă într-o întrecere de generozitate şi de înţelegere reciprocă:

Come potemmo noi odiar voi che tanto avete pensato?

E noi come potemmo dispregiar voi che tanto avete sudato?

E noi non riconoscemmo la vostra mente!

E noi non baciammo le vostre mani!

E sî: dovevamo a voi il pane dei noştri bambini!

Oh! no: noi, noi lo dovevamo a voi...

Figli, venite a ringraziare il vostro benefattore Figli, abbracciate il vecchio operaio che vi alimento.1

Acest lucru nu-l înţeleg cei pe care ani de-a rîndul el i-a numit tovarăşi şi ar continua să-i numească astfel „dacă lor nu le-ar displace” *2*. Ei săvîrşesc binele - „medici ai săracilor, avocaţi care nu iau nici un ban, învăţători din caritate” 3 - dar îl tăgăduiesc prin ceea ce predică. „Voi

291 Ibid., p. 229.

292 Ibid., p. 230.

293 Ibid., p. 231.

dispreţuiţi şi condamnaţi ceea ce numiţi *filantropie*, adresîndu-vă unora, şi *caritate*, adresîndu-vă altora. Ei bine, eu cred, şi acest lucru am voit să-l spun, că ceea ce se înfăptuieşte din iubire şi din caritate are o mai mare importanţă şi consistenţă, aş putea să-i spun chiar ştiinţifică, decît teoriile voastre economice şi sociale. Astfel încît oricare ar fi omul, oricare ar fi credinţa sau sistemul său, dacă face bine vă este mult mai apropiat ca tovarăş decît tovarăşul vostru care nu face binele, oricît de cumsecade ar fi cînd gîndeşte, vorbeşte sau scrie. Astfel că eu, o bunii şi eroicii mei tovarăşi din îndepărtata tinereţe, eu nu v-am părăsit, chiar dacă nu cred în ceea ce credeţi voi, în eficacitatea luptei de clasă şi în planurile premature de viitor, ci poate că v-am renegat pentru că eu mă supun unei aspiraţii la care nu vă supuneţi voi, şi care este pietatea" 4. Cred că-l pot cruţa pe cititor de alte citate care să dovedească efortul întreprins de Pascoli de a respinge în numele naţiunii (şi al umanităţii) lupta de clasă, dar în acelaşi timp de a face loc în

1 Ibid.

2 Ibid., p. 233.

* Ibid.

4 Ibid., pp. 233-234.

conceptul de patrie şi de naţiune aspectelor mai evanghelice, umanitare, pline de milă, ale mişcării socialiste. Aş vrea însă să observ că - orice s-ar crede despre candidele afirmaţii pascoliene care, uneori, în mod inconştient, frizează umorul - ele corespundeau unei probleme reale a clasei conducătoare italiene, într-o mai mare măsură decît neclarele visuri de dominaţie şi de măcel ale supraomului. După înfăptuirea unităţii, burghezia italiană şi-a dat seama că trebuia, într-un fel oarecare, să pună ordine în raporturile sale cu mişcarea socialistă şi cu masele pe care aceasta începuse să le reprezinte şi să le organizeze. Lumea catolică a precedat-o intuind dubla

direcţie în care trebuia acţionat: condamnarea socialismului şi a luptei de clasă dar, în acelaşi timp, elaborarea unei doctrine sociale proprii şi a unei activităţi proprii în ceea ce îi privea pe muncitori. Guvernele burgheze au oscilat îndelung între asistenţă şi represiune. Singur Giolitti a înţeles că, din moment ce nu putea frîna această mişcare, trebuia manevrat în aşa fel încît s-o facă inofensivă şi s-o tîrască în marele fluviu al statului burghez. Vreme de cîţiva ani tentativa sa a avut chiar succes, şi am văzut care erau cauzele pentru care acel succes nu putea să dureze.

In orice caz, problema recuperării mişcării muncitoreşti de către clasa conducătoare burgheză exista, astfel încît naţionalismul, cînd a încetat ca să mai fie o stare de spirit şi a devenit un adevărat curent politic, a elaborat prin Enrico Corradini o adevărată gîndire socială (al cărei precursor poate fi socotit, într-un fel, Pascoli), astfel încît o aripă a socialismului, aripa sindicalistă, i-a trimis pe mulţi din oamenii ei să îngroaşe rîndurile naţionaliste, astfel încît înseşi dictaturile de după război s-au prezentat cu dublul chip al demagogiei sociale şi al luptei antisocialiste. Faptul că acea recuperare nu era realizabilă, este o altă poveste. Faptul că din contrastul cu realitatea luptei de clasă iese la iveală ceea ce era utopic, patetic, chiar şi dulceag în poziţiile lui Pascoli poate apărea ca evident. Dar aceasta nu înseamnă că problema n-ar fi existat realmente pentru clasa conducătoare italiană sau că nu s-ar fi încercat să i se dea diverse soluţii (începînd cu cea giolittiană şi terminînd cu cea fascistă), deşi toate profund inadecvate.

Al doilea motiv care domină ideologia pascoliană este acela al emigraţiei. Este un motiv insistent care găseşte prilejul să apară destul de des. Le vorbeşte studenţilor din Messina despre universitate şi viitorul ei şi afirmă că universitatea avea o datorie şi nu şi-a îndeplinit-o, a fugit de ea „a lăsat să se săvîrşească un delict atroce” L Mii şi mii de italieni îşi părăsesc în fiecare an patria ca să facă muncile cele mai diverse: „în nici o parte, nici chiar acolo

unde sînt în mare număr şi de mult timp, nu sînt trataţi, oh! nu, într-adevăr, cum ar merita descendenţii celui mai mare popor al antichităţii şi cetăţenii unei mari naţiuni şi, adesea, creatorii bogăţiei acelor naţiuni noi. în afară de Italia noastră, o tineri, există o Italie rătăcitoare care este pretutindeni şi în nici o parte, o Italie care trudeşte, o Italie cu adevărat sclavă, care, adeseori, laolaltă ou salariul, primeşte jigniri, pentru care adeseori e mută pînă şi mila. O, tu, Italie, divizată şi rătăcitoare şi trudnică şi sclavă şi jignită şi tiranizată şi luată în derîdere şi înjosită, tu eşti remuşcarea noastră, pentru că puteai să fii onoarea şi bogăţia noastră” [294] [295]. Remuşcare nu numai a statului şi a burgheziei, ci a universităţii, „complex a tot ceea ce se învaţă şi se predă” [296]. Iar Pascoli, ca poet, şi-ar fi putut avea aici misiunea sa: „să vorbească despre durerile şi sfîşierile şi injuriile acelea: să îmboldească inimile care uită şi dincolo să le consoleze pe cele care nu uită” [297]. Vorbeşte de Garibaldi şi aminteşte ca „în afara patriei, italienii se strîng în numele ei, se consolează cu amintirea ei, atunci cînd sînt dispreţuiţi, persecutaţi, *Linşaţi*, oamenii aceştia care l-au avut pe Garibaldi, Garibaldi care acolo ar fi putut să stea alături de Washington şi de Lincoln, şi să fie Ulysses Grant, şi nu a voit şi nu a putut” [298]. Celebrează *messa de aur* a monsignorului Bonomelli şi ne spune că iubeşte Italia „chiar şi în mizeria ei, o urmează chiar şi în exilul ei, o ridică atunci cînd cade, o consolează cînd e disperată, şterge sudoarea şi lacrimile pribegilor ei muncitori, îi eliberează din fabricile infernale pe copiii ei vînduţi, înfometaţi, încovoiaţi şi goi” ', şi deplînge faptul că în fiecare an sute de

294 Ibid., p. 178.

2958 Ibid., pp. 178—179.

296 Ibid., p. 179.

297 Ibid., p. 180.

298 Ibid., p. 189.

mii de italieni se duc să îngroaşe rîndurile altor naţionalităţi şi nu se mai întorc de loc „în locurile acelea unde nu este pîine pentru ei, şi n-a fost nici şcoală care -să le imprime italianitatea în suflet” [299] [300]. Virgiliu devine poetul emigraţiei: *Nos patriae fines et dulcia liquimus arva*. *Nos patriam fugimus*[301]; şi Dante a fost un pribeag aşa cum pribeagă este Italia emigranţilor[302], şi atunci cînd Italia a pornit să cucerească Libia, pentru el Italia aflată în marş este această Italie *proletară*, cea care „îi trimitea în altă parte pe lucrătorii ei, prea mulţi în patrie şi ca atare trebuind să lucreze pentru prea puţin. îi trimitea peste Alpi şi peste mări să taie istmuri, să foreze munţi, să ridice fortificaţii, să construiască diguri, să scoată cărbune... să facă tot ce este mai greu şi trudnic, şi tot ce e mai umil şi de aceea şi mai dificil încă... Şi în America aceşti conaţionali ai aceluia care a descoperit-o deveniseră întrucîtva asemenea negrilor, şi ca şi negrii erau uneori puşi în afara legii şi a umanităţii şi erau linşaţi” [303].

Dar strîns legată de emigraţie este problema expansiunii coloniale. Italia care are prea multe braţe, care este prea mică şi prea săracă ca să dea de lucru fiilor ei, Italia care obligă sute de mii de lucrători să colinde lumea, are draptul să dispună de colonii unde să folosească acest surplus de mînă de lucru. Prin urmare, în ţara noastră chestiunea colonială nu-şi are originea în capitalul care prisoseşte şi care trebuie exportat, ci, după cum am văzut, apare o dată cu Crispi din iluzia că presiunea internă a maselor ţărăneşti care năzuiau să muncească şi să aibă pămînt poate fi uşurată oferind perspectiva colonizării nesfîrşitelor întinderi

299 Ibid., p. 268.

300 Ibid., p. 279.

301 Ibid., p. 317.

302 Ibid., p. 322.

303 Ibid., p. 557.

de pămînt lăsate în voia soartei de pe continentul african şi că, astfel, se poate da o soluţie pozitivă dramei emigrării.[304] -Pascoli n-a avut ni-ciodată vreo îndoială în ceea ce priveşte necesitatea şi justeţea expansiunii coloniale. Cînd D'Annunzio vorbea cu dispreţ de cele „patru sute 'de brute moarte în mod ibruta'l" \ Pascoli compunea epigraful pentru cei căzuţi la Dogali, iar după bătălia de la Adua, îi scria lui Mercatelli: „ca să scap de socialismul politic al zilelor noastre găsesc ajutor nu numai în oroarea faţă de despotism a mulţimii sau majorităţii oamenilor, dar mai cu seamă în necesitatea unei mari politici coloniale, pe care o recunosc şi o idolatrizez" [305] [306]. El nu sesizează contrastul dintre socialismul său umanitar care cuprinde toate popoarele şi năzuinţa spre expansiune. Nu este oare Italia „naţiunea săracă, proletariatul popoarelor?... Există vreun loc unde să nu se vadă urma ciclopică a muncii italiene? Ce căi ferate n-au fost construite şi ce munţi n-au fost străpunşi şi ce istmuri n-au fost înlăturate, în cea mai mare parte, de braţe italiene? Munca lor nu t-a îmbogăţit nici pe ei, nici naţiunea noastră, pentru că era în slujba capitalului străin. Noi am exportat şi exportăm lucrători, am importat şi importăm capitalişti. înlăuntru şi în afară îi îmbogăţim pe alţii, rămînînd noi înşine săraci. Iar cei pe care i-am îmbogăţit, ne dispreţuiesc şi ne spun că sîntem *calici*. N-aş putea spune de ce, dar aşa e. Pot să spun însă că nu păcătuim prin indolenţă sau altceva. Cum poţi să spui că e indolent poporul cel mai harnic, cel mai îndemînatic şi cel mai măsurat din lume? Eu afirm că e o nedreptate" [307]. Din această cauză ar fi vrut ca în fruntea mişcării de colonizare să se pună tocmai tînărul şi îndrăzneţul partid social, din

304• Cf. A. Grarasci, II Risorgimento, ed. cit., p. 77.

305 G. D'Annunzio, II Piacere, in I romanzi della rosa, ed. cit., p. 295.

306 Cf. A. Gramsci, II Risorgimento, ed. cit., p. 206.

307 Ibid., pp. 207—208.

această cauză jubilează cînd, în 1911, *marea masa proletară* porneşte să cucerească Libia. Acest război nu este o samavolnicie pentru că regiunea pe care am pornit s-o ocupăm este scăldată de marea noastră, şi în trecut, „prin opera părinţilor noştri, a cunoscut belşug de ape şi de recolte, era plină de copaci şi grădini înverzite; iar acum, datorită inerţiei populaţiilor nomade şi trîndave, este în bună parte un deşert” [308]. Este, în schimb, revanşa ita-Hanului umilit şi obidit, sărac şi dispreţuit împotriva acelora care vroiau să-l exploateze la nesfîrşit. Războiul nostru este un război de apărare, nu de obidire, luptăm „nu pentru a pustii, ci pentru a cultiva, nu pentru a sălbătici şi corupe, ci pentru a umaniza şi civiliza, nu pentru a aservi, ci pentru a elibera... Noi apărăm oamenii şi dreptul lor de a se hrăni şi de a se îmbrăca cu produsele pământului pe care îl lucrează, împotriva acelora care se înstăpînesc pe o parte din pământul necesar întregii specii umane şi îl ţin numai pentru ei, fără să-l cultive, lipsind astfel colectivitatea de pîine, alimente, haine, case, care îi sînt necesare” *I*. Este demonstraţia faptului că am înfăptuit unitatea. Toţi italienii din toate regiunile participă la război, toţi italienii din toate clasele: „Iar clase şi categorii sînt şi aici: dar luptă nu este, sau este luptă pentru cel care ajunge primul la drapelul inamic, pentru cel care pune primul mîna pe el, pentru cel care moare primul. în felul acesta, acolo poporul luptă cu nobilimea şi cu burghezia” [309] [310].

Şi în acest caz - trecînd peste plictiseala pe care o dau unele pagini din proza pascoliană - trebuie relevat că poetul avea în vedere o problemă *reală* a Italiei postunitare. Problema emigrării era, desigur, una din cele mai grave şi mai neliniştitoare. Emigraţia, care începuse imediat după 1870 şi se dezvoltase în deceniile următoare, atingînd

308 G. Pascoli, Prose, ed. cit., p. 558.

309 Ibid., p. 564.

310 Ibid., p. 563.

momentele de vîrf tocmai în perioada giolittiană, prezenta întocmai caracteristicile subliniate de Pascoli. Era o emigraţie de săraci, cel mai mare procent dîndu-l tocmai regiunile cele mai sărace, Mezzogiorno şi Veneto. Era o emigraţie de lucrători necalificaţi, cel mai adesea ţărani şi argaţi. O emigraţie neprotejată şi expusă oricărei samavolnicii şi oricărei exploatări mai înainte încă de a părăsi solul patriei: „ajunge doar să amintim ce erau acele porturi mişunînd de paraziţi, exploatatori şi impostori de tot felul, în care se strîngeau turme rătăcitoare spre a se îmbarca, dezorientate şi uimite; ce erau acele lungi şi chinuitoare călătorii, cu bărbaţi, femei, copii îngrămădiţi ca animalele în vasele proaste, murdare şi necorespunzătoare, aparţinînd diverselor companii de navigaţie care, aflîndu-se în concurenţă, se apărau nu prin îmbunătăţirea serviciilor, ci prin micşorarea cheltuielilor, isocotindu-l pe emigrant drept cea mai facilă marfă care se putea strînge şi transporta; ce erau debarcările la New York, la Rio de Janeiro, la Buenos Aires, la Montevideo, în vălmăşagul unei lumi necunoscute, unde masa emigranţilor se fărîmiţa şi se împrăştia orbeşte, căutînd cu nelinişte un consătean, o rudă, un prieten, în sfîrşit un loc în care să poată rămîne măcar o zi; ca să nu mai vorbim de faptul că mulţi dintre ei trebuiau s-o pornească din nou la drum, dintr-un loc într-altul, de la o republică la alta, adaptîndu-se la tot felul de meserii şi făcînd orice muncă” *1*. Era o emigraţie ce nu putea să-şi lase amprenta proprie în ţările în care ajungea, aşa cum ¡s-ar fi întîmplat în cazul în care ar fi fost formată din tehnicieni, intelectuali, muncitori specializaţi, fiind sortită mai degrabă să rămînă cu amprenta ţărilor respective, deznaţionalizîndu-se. Era o emigraţie bine văzută de patroni care plăteau muncitorului italian salarii mai scăzute, dar care întîmpina împotrivirea celorlalţi lucrători şi a sindicatelor lor care vedeau în italieni pe unii ce le îngreunau şi mai mult lupta pentru un nivel de viaţă mai ridicat şi condiţii de lucru mai omeneşti (din această

cauză, din cînd în cînd, episoade de violenţă, de alungare a italienilor, de *linşaj*, cum scrie Pascoli). „Această emigraţie era cît se poate de străină de felul de viaţă a marii majorităţi a ţărilor spre care se îndrepta, din cauza izolării ei seculare şi obiceiurilor ei patriarhale; cea mai puţin pregătită să intre în angrenajul civilizaţiilor de tip capitalist; cea care era cel mai mult lăsată în seama propriei ei soarte şi a necesităţii de a avea singură,grije de ea; cea mai lipsită, odată scoasă în afara cercului familial sau de rude, de spirit de asociaţie şi de conştiinţă naţională” [311] [312]. Importanţa acestui fenomen al emigrării a fost atît de mare încît - dacă timp de mulţi ani n-a atras interesul, nu spun atenţia, clasei conducătoare italiene - n-a putut scăpa mişcării catolice, care din iniţiativa unui episcop clarvăzător, monseniorul Bonomelli, începuse să organizeze asociaţii de asistenţă, şi nici mişcării socialiste care, prin *Umanitaria*, şi-a pus problema tutelei şi a organizării muncii italienilor în străinătate. Şi nu i-a scăpat nici lui Pasquale Villari, preşedintele societăţii *Dante Alighieri*, care, tocmai în anii în care a fost preşedinte, a îndreptat eforturile acestei asociaţii în direcţia masei emigranţilor. Desigur, lucrătorii italieni - oricît erau ei de primitivi, lipsiţi de calificare şi de prost trataţi - produceau bogăţie şi realizau opere însemnate prin munca lor, ceea ce a facilitat exaltarea naţionalistă care vedea în această mişcare de migraţie un semn al tinereţii şi al bogăţiei noastre vitale, care îşi trăgea, din această forţă spontană, pacifică şi neorganizată de expansiune, premisele pentru visele sale imperialiste, care din inevitabilele conflicte cu alte naţiuni, provocate de această mişcare, din umilirile şi din prostul tratament aplicat emigranţilor noştri scotea noi motive de a zgîndări orgoliul naţional, spiritul de revanşă, necesitatea de a fi puternici pentru a fi respectaţi. Pe drept cuvînt

311 G. Volpe, Italia moderna, ed. cit., voi. II, pp. 200—201.

312 Ibid., p. 210.

Gramsci semnala în caietele sale de însemnări importanţa emigraţiei „în a da naştere unor noi curente şi noi regrupări intelectuale” şi indica Bologna ca centru al acelor ideologii. [313]

Tot aşa cum nu sesiza deosebirea dintre socialism şi năzuinţa spre expansiunea colonială, Pascoli nu reuşea să realizeze contradicţia cu teoria sa asupra bunătăţii, dragostei şi fraternităţii dintre toţi oamenii. Am văzut care erau fundamentele doctrinei sale: conştiinţa morţii şi a nefericirii inevitabile pe de o parte, presentimentul unui nou cataclism care ar cuprinde întreaga umanitate pe de altă parte, sugerează oamenilor că singura cale este aceea de a se ajuta unul pe altul împotriva răului comun, de a nu adăuga relelor inerente şi pe cele care pot fi evitate, acelea pe care ni le provocăm noi înşine. Divers formulate, aceste idei se găsesc în întreaga operă pascoliană cu o asemenea frecvenţă încît nu le putem cita pe toate. în legătură cu aceasta s-a pomenit numele lui Tolstoi şi al teoriei sale de nonrezistenţă la rău prin violenţă. Şi este sigur că după 1880 operele marilor scriitori ruşi, îndeosebi ale lui Tolstoi şi Dostoievski, au cunoscut un însemnat succes în Franţa şi în Italia: ideile lui Tolstoi, aşadar, erau cu siguranţă cunoscute de Pascoli. Totuşi trebuie să observăm de la bun început că exista o chestiune asupra căreia Pascoli şi Tolstoi se găseau la poli opuşi, chestiunea colonială. Tolstoi, deşi respingea insurecţia violentă, n-a încetat nici o clipă să denunţe delictele colonialismului, să revendice libertatea popoarelor la autoguvernare, să fie de partea popoarelor oprimate. Eseul său *Şi-atunci*, *ce-i de făcut*? în legătură cu exploatarea popoarelor din Polinezia devenite sclave ale colonizatorilor albi datează din 1886, iar eseul *Către italieni*, prilejuit de războiul nostru în Abisinia, din 1895: „S-a petrecut un fapt îngrozitor care a zguduit nu numai Italia, ci toată Europa. în Abisinia au fost ucise şi rănite mii de vieţi tinere şi s-au cheltuit milioane de lire, stoarse de la o

313 A. Gramsci, II Risorgimento, ed. cit., p. 215.

populaţie înfometată şi nenorocită” x, din 1898 datează *Două războaie*, scris în urma conflictului dintre Statele Unite şi Spania, din 1908 *Scrisoare către un hindus* despre regimul colonial din India, scrisoare care a avut o mare influenţă asupra gîndirii şi acţiunii lui Gandhi. [314] [315] Vreau să spun că Tolstoi respinge violenţa, nu vrea ca cei oprimaţi să se ridice contra opresorilor, dar nu se pune niciodată într-o poziţie de echidistanţă între cei doi, şi mai cu seamă consideră *nonviolenţa* o formă de luptă. Şi tocmai pentru că e conştient de aceste diferenţe profunde, Pascoli va scrie în 1901: „Ferice de tine, o tu cel excomunicat de sinod şi supravegheat de poliţie, lucrător singuratic, Lev Tolstoi! Ferice de tine, nu numai pentru că talentul tău e atît de mare, opera atît de eficace şi gloria atît de pură, dar mai ales pentru că tu poţi să-ţi urmezi liber conştiinţa îndrăzneaţă şi clarvăzătoare, să lupţi contra războiului! Tu poţi să deteşti pe orice cazac al naţiunii itale şi să vezi în el un viitor ucigaş inconştient, poţi, să-ţi retragi privirea rănită şi inima rebelă din faţa marilor batalioane înarmate care trec respirînd viitorul măcel, ca nişte imense bande de tîlhari! Astfel poţi tu să judeci şi să simţi pentru că nimeni şi nimic nu ameninţă marea Rusie, şi ea poate să aleagă între ură şi iubire, între pace şi război” L Italia, în schimb, „este poporul cel mai ameninţat din lume şi, în acelaşi timp, poate că este poporul cel mai sărac” [316] [317]. Ea este constrînsă să se apere şi va fi constrînsă să lupte pentru a supravieţui. Poate că tocmai pentru a depăşi aceste diferenţe, Pascoli, în poemul intitulat *Tolstoi*[318], după ce d-a

314 Cf. K. Lomunov, Gandhi e Tolstoi, în II Contemporáneo, 16 noiembrie 1957.

315 Ibid.

316 G. Pascoli, Prose, ed. cit., pp. 201—202.

317 Ibid., p. 207.

318 G. Pascoli, Poesie, ed. cit., pp. 1248—1250.

făcut pe bătrînul scriitor să se întîlnească cu Sf. Francisc care îl primeşte printre discipolii săi (*Frate Leone pecorella*. *Ben tu scrivesti*, *ove e perfetta gioia*) şi cu Dante în pădurea din Ravenna, îl duce la Caprera unde Garibaldi şi camarazii săi duc o viaţă simplă:

E presso lui si fece il vecchio errante, vestito al modo delle sue campagne.

„Mugik eroe" disse: „io vuo' qui restare".[319]

Aşa cum împăcase socialismul cu naţionalismul, tot aşa vrea să împace preceptul tolstoian al *nonviolenţei* cu Risorgimentul nostru şi cu măreţia patriei.

într-una din clarvăzătoarele sale pagini Gramsci nota: „Un alt fapt contemporan care explică trecutul este *nonrezistenţa şi noncooperarea* susţinute de Gandhi, ele ne pot face să înţelegem originile creştinismului şi cauzele dezvoltării sale în Imperiul Roman. Tolstoismul avea aceleaşi origini în Rusia ţaristă, dar n-a devenit o *credinţă populară* ca gandhismul: prin Tolstoi, Gandhi se leagă de creştinismul primitiv, face să retrăiască în întreaga Indie o formă de creştinism primitiv, pe care lumea catolică şi protestantă nu reuşeşte nici măcar să-l înţeleagă. Raportul dintre gandhism şi imperiul englez este asemănător celui dintre creştinism-elenism şi imperiul roman. Ţări de străveche civilizaţie, dezarmate şi din punct de vedere tehnic (militar) inferioare, dominate de ţări dezvoltate din punct de vedere tehnic (Romanii dezvoltaseră tehnica de guvernare şi militară), deşi cu un număr de locuitori neglijabil. Faptul că mulţi oameni care se cred civilizaţi sînt dominaţi de puţini oameni socotiţi mai puţin civilizaţi, dar invincibili din punct de vedere material, determină raportul creştinism primitiv - gandhism. Conştiinţa neputinţei materiale a unei mari mase împotriva unor opresori reduşi ca număr duce la exaltarea valorilor pur spirituale etc., la pasivitate, la nonrezistenţă, la noncooperare, care însă, de fapt, este o rezistenţă diluată şi penibilă, salteaua împotriva

319 Ibid., p. 1250.

glonţului. Chiar şi mişcările religioase populare din Evul Mediu, franciscanismul etc., se încadrează în acelaşi raport de neputinţă politică a marilor mase în faţa unor opresori puţin numeroşi, dar căliţi şi centralizaţi: cei *umiliţi* şi *obidiţi* îşi vor face un scut din pacifismul evanghelic primitiv, din nuda *expunere* a *naturii lor umane*, neluată în seamă şi călcată în picioare" h Pagină foarte cuprinzătoare pentru că ne face să înţelegem cum din *Italia proletară* - adică din examinarea sărăciei sale, a înjosirii sale, a exodului fiilor săi în căutarea unei bucăţi de pîine - putea să ia naştere nu numai colonialismul pascolian, ci şi doctrina umanitară, evanghelică, pacifistă. Italia *umilită şi obidită* punea pe de o parte problema unei mai mari dreptăţi în ceea ce o privea (şi, la nevoie, îşi făcea singură dreptate), pe de alta dădea senzaţia unei *neputinţe materiale* faţă de alte naţiuni mai puternice şi mai bogate şi, prin urmare, crea premisele psihologice ale doctrinei pascoliene. Neputinţă materială -- subliniem din nou acest lucru - care era mult mai aproape de realitate decît visurile de forţă şi de dominaţie ale supraomului dannunzian. Pagină foarte cuprinzătoare pentru că ne face să înţelegem şi natura franciscanismului poetului romagnol (eu aş vorbi mai degrabă de franciscanism decît de tolstoism) şi raporturile sale cu creştinismul. Căci ceea ce-l cucereşte pe Pascoli este creştinismul primitiv, un creştinism la care se poate adera şi fără a crede în niciuna din dogme, fără a te supune ierarhiei eclesiastice, un creştinism care te învaţă nu atît să crezi cît mai ales să suferi şi să iubeşti: „Voi nu vedeţi în mine ceea ce este mai important! în toţi, şi asta întotdeauna, voi vedeţi ceea ce este mai puţin important! Voi nu începeţi cu începutul! Nu mergeţi la sursă!... începutul, baptisteriul, [320]

virtutea primară este caritatea, masa fraternă a primilor creştini, iubirea! O spune apostolul mulţimilor, Pavel din Tars: Credinţă, speranţă, caritate: sînt trei, dar cea mai

320 A. Gramsci, II Risorgimento, ed. cit., pp. 46—47.

mare este caritatea” b Şi aş putea să mai continui, dar lucrurile mi se par destul de limpezi.

Ultimul element al ideologiei pascoliene este aversiunea lui faţă de partide. Acest lucru, după cum am văzut, era destul de răspîndit în Italia la răspîntia dintre cele două secole şi intra în criza generală a însăşi ideii de democraţie. In plus, oarecum pentru a o justifica, e de reţinut progresiva slăbire a partidelor risorgimentale, incapacitatea de a crea mari formaţii politice moderne (dacă exceptăm, şi numai în parte, partidul socialist), fenomenul transformismului. Dar în cazul lui Pascoli această aversiune are un accent particular propriu: pentru că ea nu se justifică, ca de obicei, prin excesul de libertate, de unde arbitrariul şi haosul spre care partidele împingeau naţiunea, ea nu tinde spre o limitare a libertăţii şi spre o putere executivă mai puternică şi centralizată, dimpotrivă, ea porneşte de la necesitatea aparentă a unei mari libertăţi, de la revendicarea valorii individualităţii. „Libertate, libertate! Iată ideea ce străbate cărticica pe care v-o ofer: libertate de sus pînă jos” [321] [322] - astfel scria în prefaţa la *Miei pensieri di varia umanitd* în 1903 - „Sicilia, cu toate cîte s-au spus despre *Mafia* siciliană, nu este terenul pe care să se poată planta pădurea întunecată a *partidului*, sau a nonvoinţei, sau a faptului de a nu avea altă valoare decît aceea a unui mărăcine intr-un mărăciniş inert şi neroditor. Nici vorbă! în fiecare sicilian propriul *eu* >se vede în ochii mari şi adinei care îşi apără propria lor fiinţă măruntă (ca a voastră) şi scumpă” [323]. Iar motivaţia acestei poziţii o găsim chiar în dedicaţia discursului despre Garibaldi: „*Partidului celor tineri*, adică tinerilor încă fără partid, adică tinerilor încă liberi ce vor să-şi păstreze libertatea care le e mai scumpă decît viaţa: libertatea de a fi stăpîni pe zvîcnirile propriei lor

321 G. Pascoli, Prose, ed. cit., p. 270.

322 Ibid., p. 4.

323 Ibid.

inimi! Căci inima lor poate să bată pentru cele opt ore de lucru şi pentru expediţia în China, să urască domiciliul forţat şi să aibă oroare de asasinatul politic, să înalţe acelaşi imn pentru zidarul care cade de pe schelă şi pentru artileristul care-şi dă ultima suflare îmbrăţişînd tunul” /. Iată de ce partidele nu sînt ceea ce trebuie: ele au programe, se inspiră din tot felul de teorii şi nu-i permit lui Pascoli să fie ceea ce este, adică socialist şi naţionalist totodată, umanitar şi adept al războaielor coloniale, internaţionalist şi patriot. Sau mai bine spus nici una din aceste etichete, ci pur şi simplu liber de orice scheme, şi prin urmare liber să urmeze impulsurile inimii. Să-l luăm pe Garibaldi: din ce partid făcea parte? „Mazzinian? «Dacă generalul ar fi vrut!» este ultimul gînd al maestrului lui Garibaldi. Prin urmare, războinicul nu voise ceea ce voia gînditorul. Prin urmare nu a fost mazzinian. A fost, aşadar, monarhist? Faptul că a luptat sub stindardul «Italia şi Victor Emanuel» nu face din el un monarhist, tot aşa cum nu face din el un tiran faptul că a fost general şi dictator. Patriot cu orice preţ? italian pînă în măduva oaselor, după cum spun clericalii? El a salutat soarele viitorului care ar fi iluminat o singură patrie pentru toate popoarele. Prin urmare socialist, internaţionalist? Oh! toată viaţa el a luptat pentru cîte un popor şi cîte o naţiune... Partizan al războiului? El iubea pacea. Partizan al păcii? El lupta în război. Atunci nu ştia ce vrea?... Nici un caracter nu mi se pare mai coerent ca al său” 2. în numele acestei coerenţe, pe care el o atribuia lui Garibaldi şi o revendica pentru sine, se ridica împotriva partidelor vinovate de a cere un alt tip de coerenţă în lupta politică, şi îi invita pe tineri să facă la fel.

în orice caz, caracteristicile ideologiei pascoliene, în sfera mişcării de idei care a dus la naţionalismul italian şi pe care am căutat să le descriem în capitolul precedent, se pot identifica în atenţia lui constantă faţă de fenomenul emigrării, în preocuparea lui faţă de problemele ridicate de mişcarea socialistă, în viziunea unei Italii sărace şi înjosite.

De aici tentativa de a recupera o parte din ideile socialiste în ideea de patrie; respingerea luptei de clasă ca instrument de emancipare, pentru că interesele individuale şi cele de clasă trebuie să fie subordonate intereselor generale ale naţiunii; necesitatea expansiunii coloniale pentru o naţiune, ca Italia, care vede emigrînd sute de mii din fiii ei pentru că nu găsesc de lucru; transferarea conceptului de proletar de la clase la naţiune şi de aici drepturile Italiei, naţiune proletară, în raport cu alte ţări, naţiuni bogate sau capitaliste; ideea că epoca în care trăia ar fi o epocă de aşteptare sau de tranziţie în care condiţiile unei mari răsturnări erau aproape coapte şi de aici justificarea interesului deosebit faţă de perioada din istoria romană în care minţile cele mai luminate începuseră să simtă apropierea unei ere noi; ideea fraternităţii dintre oameni în faţa morţii şi în faţa nefericirii comune şi prin urmare necesitatea de a se mulţumi cu puţin şi de a refuza orice fel de violenţă; aversiunea faţă de partidele politice care prin schemele lor, prin programele lor, prin disciplina lor împiedică orientarea potrivit impulsurilor inimii.

★

Şi aici, ca şi în cazul supraomului, nu pot fi neglijate unele date biografice şi temperamentale a căror examinare prezintă o evidentă utilitate. Asupra lor, de altfel, şi-a îndreptat atenţia, cu o deosebită osîrdie, o parte a criticii actuale, nemiloasă poate în cercetarea ei, dar cu siguranţă foarte pătrunzătoare pe plan psihologic. Este interesant de notat cum studiul datelor biografice devine cu mult mai important şi revelator în cazul lui Pascoli - acest profesor micburghez, înstrăinat de lume şi netulburat vreodată de mari aventuri - decît în al „fratelui său mai mare şi mai mic”, care a voit să facă din propria sa viaţă o operă de artă şi care a trecut de la femei la dueluri, de la cărţi la marile cotidiane, de la păminturile natale din Abruzzi la teatrul Eleonorei Duse, de la isprăvile de război la marşul asupra oraşului Fiume. Explicaţia stă în faptul că viaţa lui

D’Annunzio şi temperamentul său nu constituie un mister şi pot fi cuprinse dintr-o privire, pe cînd *natura* poetului romagnol este cu mult mai închisă şi tainică, şi sînt rare cazurile cînd sc manifestă public. Cert este, însă, că cea mai bună documentare asupra vieţii particulare a lui Pascoli care s-a realizat în ultimii ani (în afară de *Viaţa* scrisă de Maria şi epistolarul său, cînd vor putea fi cunoscute) scoate în evidenţă un caracter dotat cu o sensibilitate atît de contradictorie şi capricioasă, atît de bogată în complexe şi schimbări bruşte, atît de asemănătoare cu sensibilitatea morbidă, plină de tulburări, caracteristică momentului de trecere de la copilărie la virilitate, încît poate da naştere bănuielii că în el copilul metaforic coincide în parte cu cel real.1 Deosebit de interesantă este senzualitatea pascoliană, profundă şi tulbure, chiar dacă e mai puţin evidentă decît cea dannunziană. Citiţi, de pildă, unele din documentele mai recente care aruncă o lumină asupra raporturilor dintre el şi cele două surori.

Iubirea şi gelozia care domină aceste raporturi au un caracter morbid şi te fac să te gîndeşti la unele procese psihologice analizate de Freud. El se întreabă chinuit de nelinişti dacă surorile lui pot să-l iubească cel puţin atît cît le iubesc pe colegele lor de şcoală: „Este un trist gînd al meu, un gînd care mă urmăreşte zi şi noapte, pe care sărutările, cuvintele şi scrisorile voastre n-au reuşit să-l spulbere. Mă iubiţi voi pe mine, care eram departe şi păream indiferent, în timp ce voi trăiaţi între zidurile mănăstirii şi vă bucuraţi arareori şi plîngeaţi adeseori scuturate de febră şi de chinurile izolării? Mă iubiţi voi pe mine, care am dat fuga la voi doar atunci cînd aţi ieşit de la mănăstire cu chipul strălucind de o blîndă mulţumire, mă iubiţi voi măcar ca pe nevinovatele tovarăşe ale bucuriilor

voastre şi care vă consolau cînd sufereaţi?[324] [325] Iar cînd sora,sa Ida se logodeşte, el reacţionează ca un îndrăgostit trădat, ca un copil lipsit de judecată care nu poate să se adapteze legilor vieţii şi societăţii. Ideea că altcineva ar putea deveni posesorul ei i se pare aproape insuportabilă: „Cîtă amărăciune! Aş fi renunţat la cea mai mare fericire, numai să nu-i fac neplăceri ei şi ţie! Oh! sora ta are o mare vină: aceea de a fi idolatrizat *pentru sine*, exclusiv pentru sine, fericirea, pe care ne-ar fi smuls-o nouă chiar cu fierul şi cu otrava!... Aşa că tu, dulcea şi buna mea surioară, trebuie s-o convingi să se întoarcă acolo, la Sogliano... Vom lăsa atunci fără zăbavă Livorno şi ne vom transporta lucrurile - care mai rămîn - în vreun colţ de ţară. Şi ne vom împărţi viaţa între ţară şi Roma... Dar, o scumpa mea Mariii, gîndeşte-te bine, trebuie să te măriţi şi tu, eu sînt prea bătrîn ca să mă însor şi am să viu să trăiesc alături de tine, îngerul meu bun!... Gîndeşte-te bine: viaţa pentru noi ar fi imposibilă, cu sora noastră departe care în scrisorile ei nu ne-ar vorbi decît de stările ei proaste, de bănuielile ei, de durerile ei de burtă, de sarcinile şi naşterile ei, de copiii ei... Nu! toate aceste lucruri le poate suporta numai cel care le-a trăit sau cel care a renunţat la ele de bună voie! Noi doi nu intrăm nici într-un caz, nici într-altul!” [326]

Gîndul insuportabil că sora sa va aparţine altuia, că va deveni femeie şi va avea copii revine într-o altă scrisoare din aceeaşi perioadă, împreună cu motivul iubire-ură pentru Ida şi cu acela al unui nou acces de iubire pentru Maria pe care doreşte fierbinte s-o aibă alături (şi în acest caz, după

---

324 Este teza susţinută de S. Chimenz într-un eseu de mare interes, G. Pascoli e il fanciullino, în La nuova Antologia, din 16 noiembrie 1953, pp. 260—272.

325 A. Vicinelli, Momenti psicologici e letterari della vita pascoliana, secondo le memorie di Maria, Comunicare la Congresul de studii pasco- liene, Ioc. cit.

326 Ibid.

cum observă Vicinelli, trebuie să-l invocăm pe Freud pentru a defini acest fenomen, exemplu clasic de proces de *substituţie*): „Scumpa şi adorata mea Mariu. îţi scriu de cum am ajuns aici, la Foresteria. E unsprezece şi jumătate seara. Ida, după ce a citit scrisoarea ta, un pic cam distrată, ţi-a răspuns: eu n-am citit răspunsul ei. Aproape că mi-a smuls-o din mînă spunîndu-mi: «Dacă vrei să-i spui şi tu cîteva vorbe...». Eu am spus că n-avea importanţă şi am leşinat. Azi a fost ziua ei. A venit logodnicul; pe urmă, seara tîrziu, l-am însoţit spre casă, prin noroi şi ceaţă... Ea îl ţinea de braţ pe logodnicul ei, era fericită şi zglobie. E lucru sigur: la toamnă Salvatore o ia de nevastă. E tot ce i se putea întîmpla mai bine.

O, Mariu, crezi că jelania mea tăcută şi tristă e fără rost? eu nu mă plîng din cauza ei şi nici a altora, îmi plînge sufletul, asta e tot. De-ai fi văzut cum s-a schimbat la faţa!... Dar ce obsesie mai înainte. A trimis după el, şi el a venit după ce Ida l-a aşteptat îndelung, stînd la fereastră; a vorbit cu mine, despre toate faţă de toţi; m-a întrebat pînă şi cîte scrisori primeşte Ida pe lună. A spus că va veni la Livorno. Nimănui nu-i trece prin minte că vine în casa unor... tineri. Eu sînt un om sfîrşit pentru ei. O, adorata mea Mariu! Lucrurile sînt sigure, şi Ida s-a transformat pe loc. Pe mine m-a tulburat un pic toată povestea asta şi mă aflu sub impresia ei...

Crede-mă, o, adorata mea, o, îngerul meu, că în ciuda faptului că uneori m-au lăsat nervii, eu văd şi prevăd fericirea care mă aşteaptă. Fericirea mea stă în tine. Tu mă iubeşti, eu te iubesc. Poate oare sentimentul care ne leagă să lase locul altuia mai viu şi mai cald? Eu *ştiu* că din partea ta nu e posibil; tu *trebuie să crezi* că din partea mea nu este posibil. *Nu ai tu dovezile de dragoste pe care ea le are de la mine*? Nu? Eu am întemeiat o casă, v-am crescut pe amîndouă, am muncit şi am trăit... numai pentru tine.

Eu nu pierd nimic: îmi rămîi tu... Ce avînt de iubire mă cuprinde la gîndul că te revăd, că te îmbrăţişez din nou, că

te consolez, că voi fi consolat de tine. Faptul de a te avea pe tine însemnează a avea tot ce se poate spera mai divin pe lume, o, crinul meu, o, îngerul meu!

O, draga mea Mariu... de-ar fi să ai pe veci, sau măcar pentru *douăzeci* de ani tovărăşia asiduă, pură, credincioasă, intelectuală, cordială, de dragoste nesfîrşită şi de respect şi de consideraţie a bietului tău Giovannino; şi după acei douăzeci de ani o vei avea pentru totdeauna. Eu te ador, o adorabila mea. Din neînţelegerea noastră a derivat acest unic,gînd. «Dacă ar fi Mariu aceea care...» O nu, îngeraşul meu frumos şi palid şi tremurător şi iubitor, să trăiesc cu tine, să mor cu tine! Mama nu m-a făcut în zadar, pentru că m-a hărăzit celui mai micuţ din roadele pîntecului ei!

Aşadar, nimic între cer şi pămînt: noi vom sta în cer, iubindu-ne, pe pămînt, iubind... Şi vom lucra mult şi îi vom lăsa în pace pe cei care vor să trăiască. Ai înţeles îngeraşul meu frumos? soarta mea legată de a ta, cămăruţa ta alături de a mea, şi pentru totdeauna împreună... întotdeauna cu mine. Nune et in hora morţiş nostrae.

Iubeşte-mă cum te iubesc. Adorata mea, adorata mea, adorata mea! Giovanni" h

Cu o asemenea *baza*. celelalte episoade ale biografiei pascoliene nu mai produc nici o uimire: pistolul găsit pe noptiera lui în *ziua* nunţii Idei, furia de a părăsi casa în care trăiseră împreună, legăturile de iubire morbidă cu Mariu care l-au făcut întotdeauna să ezite cînd era vorba de căsătorie (chiar şi atunlci cînd se logodise în taină cu o verişoară din Rimini). Nu produce uimire nici acel document impresionant pe care l-a publicat Biagini (scrisoarea către Ugo Brilli din 13 septembrie 1897): „Dragul meu Ugo, scrisoarea ta a picat la timp într-un moment de grea cumpănă pentru mine, de care îţi voi vorbi şi în felul acesta caut să scap de gînduri. Sînt singur: Mariu, îngerul meu bun, a plecat vrînd nevrînd şi plîngînd să aibă grijă de Nannina noastră (fetiţa Idei), în timp ce mama ei, Ida, stă să nască... Oh! tristeţea depărtării! oh! tristeţea despărţirii

dintre cei vii! mai neagră aproape ca atunci cînd nu mai ai încotro şi îţi iei rămas bun de la cel care moare! Eu sînt, după cum vezi, singursingur. Şi pot astfel să-mi uşurez un pic sufletul, pentru că trebuie, totuşi, să ascund faţă de Maria durerile mele tainice sau presentimentele. Vezi tu, poate că e neurastenie, poate că e autosugestie, poate că e o consecinţă a vieţii de forţată castitate şi groaznică tristeţe pe care o duc, dar sînt ore, uneori zile, cînd am impresia că nu mai am de trăit decît un minut şi trebuie să mor, pentru că inima mi se sparge pe neaşteptate... Bate, bate, dintr-o clipă într-alta mi se pare că aud ultimul scrîşnet şi apoi nimic” [327] [328]. Mocnesc în el, ca în orice adolescent, impulsuri sexuale care se consumă în sine, în imaginaţie şi dorinţă, fără să se exteriorizeze Într-un gest sau într-o acţiune şi fenomenul iubirii îşi menţine atracţia un pic tulbure produsă de ceva prohibit şi misterios. Este „tulburarea amestecată cu spaimă de care ne vorbeşte uneori, este actul sexual, amestec de atracţie şi de teamă, care e pretutindeni în natură ca în *Gelsomino notturno 1*, este floarea misterioasă care răspîndeşte parfumul necunoscut al vieţii sale, de care se apropie avînd în inimă „lîncedul impuls al unui vis ce-a ars în noapte”, care dă un nesfîrşit sentiment de delicateţe, din care se poate muri (*Digitale purpurea*[329] [330]), este senzaţia de ameţeală, de leşin, de dispariţie şi cufundare într-un abis:

il mio non sembra che un tremore, ma e l’amore, e corre spossa le membra! [331]

---

327 Ibid.

328 M. Biagini, op. cit., p. 165.

329 Cf. G. Pascoli, Poesie, ed. cit., pp. 524—525.

330 Ibid., pp. 199—202.

331 Ibid., p. 622. în legătură cu aceasta, vezi G. Debenedetti, II gelsomino notturno e la donna di Eresso, în Saggi critici, Seria treia, Milano, Mondadori, 1959, pp. 247—252.

este atracţia pentru lumea mănăstirilor şi a colegiilor, atît de bogată în impulsuri şi dorinţe reprimate, dar răsfăţate de imaginaţie. O senzualitate încă virgină, aş spune, dar tocmai din această cauză ascuţită şi rafinată, excitată şi voluptoasă. Iar uşurinţa cu care plînge, nevoia de a se înduioşa, plăcerea de a fi consolat sînt proprii copilului. Este un plîns diferit de cel al copilăriei care era făcut din nimic, pentru că e hrănit de ceva, ba chiar de multe lucruri, dar ca şi celălalt este un plîns care după aceea odihneşte, este o mare durere care după aceea nu doare. însăşi miila pe care o inspiră altora este o comoară ce trebuie păzită, are un gust pătrunzător, amestec de duioşie şi durere. „Nu vreau, Doamne, ca mila ta să scadă", spune copilul cerşetor care-l simbolizează pe poet, şi pleacă bucuros că poate să-şi ia cu el întreagă greaua sa povară.[332] „Durerea 'lui Pascoli - 'scrie Chimenz - nu a fost nici exasperată, nici profundă, nici durabilă. Asemănător şi în aceasta lui Petrarca, îi era de ajuns un fleac ca să-l distragă sau chiar să-l consoleze; cădea cu şi mai mare uşurinţă decît Petrarca pradă împrăştierii şi consolării, dat fiind că a ignorat cu totul, aşa cum ignoră copiii, sentimentul petrarchese al *acediei*, al veşnicei insatisfacţii de orice, începînd cu sine însuşi; dar, în schimb, natura l-a înzestrat cu darul, propriu copiilor, de a se interesa de cel mai neînsemnat lucru ce vine în raza lor de percepţie" *1*. Proprie copilului este şi capacitatea lui de a se emoţiona în faţa unor cuvinte solemne, *iertare*, *sfinţenie*, *eroism*, fără o adeziune reală la conţinutul acelor cuvinte, astfel că, deşi pronunţă de infinite ori cuvântul *iertare*, nu-l iartă de loc pe asasinul tatălui său şi nu uită, şi de fiecare dată, cînd are prilejul, îl acuză şi îl iartă [333] [334]. Proprii copilului sînt, în sfîrşit, unele capricii sau manii de-ale sale,

332 Ibid., pp. 507—508.

333 S. A. Chimenz, Personalita di G. Pascoli uorno e poeta, în II giornale storico della letteratura italiana, martie 1956, p. 36.

334 Ibid., pp. 38—39.

ca teama că ar putea fi plagiat de alţi poeţi, vanitatea, lipsa de generozitate (tipic este cazul raporturilor sale cu D'Annunzio), povestea cu clopotele din Castelvecchio şi altele. într-un cuvînt, totul lasă să se creadă că ipoteza formulată de Chimenz privind „afinitatea, ca să nu spunem de-a dreptul identitatea" [335] dintre sufletul lui Pascoli şi cel al copilului va fi tot mai mult confirmată pe terenul biografiei şi al psihologiei. Că după aceea, Chimenz dă o întrebuinţare nejustă acestei observaţii în interpretarea poeziei pascoliene este o altă faţă a problemei care, pentru moment, nu ne interesează. Pentru noi e important să recunoaştem însemnătatea acestui *dat* şi validitatea lui obiectivă pentru a putea ţine seamă de el în reconstruirea personalităţii poetice a autorului în discuţie.

★

A devenit astăzi un loc comun al poeziei pascoliene necesitatea evaluării ei istorice, necesitatea de a o urmări, cu alte cuvinte, în formarea ei ¡lentă şi în îmbogăţirea şi alimentarea cu noi experienţe şi noi ambiţii. S-au fixat astfel unele puncte ferme: existenţa unei *istorii* a *Myricae*-lor, cu suprapunerea evidentă a unei voinţe ordonatoare, peste intuiţiile iniţiale în dezordine; apariţia în aceeaşi perioadă de timp, după 1894, a volumelor *Poemetti*, *Canti di Castelvecchio*, *Poemi*

Gonviviali şi chiar şi a unor.poezii din *Odi e Inni*, care să dovedească coexistenţa, chiar şi cronologică, a unor anumite motive; importanţa unui studiu atent al poeziilor de tinereţe din perioada studiilor universitare. Au fost fixate şi unele date: *Romagna* (ba chiar *Colascionata prima*, 1880-1882), *L'ultima passeggiata* (1886), *Prime Myricae* (1890), a doua ediţie din *Myricae* (1892). Fiecăreia din aceste date i-ar corespunde un moment din dezvoltarea poeticii şi poeziei pascoliene. Pînă aici toate bune. Să ne fie însă permis să adăugăm unele observaţii proprii la rezultatele, fără îndoială importante, ale criticii actuale.

335 Cf. S. Chimenz, G. Pascoli e il fanciullino, ed. cit., p. 261.

între timp să ne fie îngăduit să amintim un fapt care a scăpat sau cel puţin n-a fost luat în consideraţie de mulţi critici. Mă refer la faptul că Pascoli a încercat o primă elaborare, deşi fragmentară, a ideilor sale despre poezie în ciorna prezentării unei proiectate şi nerealizate culegeri de poezii, *Foglie gialle*. Despre această ciornă, care se găseşte în caietele păstrate de Severino Ferrari', s-a spus că este vorba de prima şi unica formulare a unei poetici autentic simboliste pe care ar fi lăsat-o Pascoli[336] [337]. Ar fi de ajuns această supoziţie spre a justifica interesul nostru. în realitate e vorba de un fragment prea scurt, confuz şi contradictoriu pentru a îngădui o judecată sigură. Dar, aşa cum este, se pot găsi în el unele indicaţii importante. Iată textul: „Toate poeziile au o legătură între ele. Este *l'enfant du sie ele* care s-a pierdut în noaptea secolelor; aude glasuri stranii şi teribile şi din cfnd în cînd o melodie de lire eoliene şi lăute. Totul în jurul lui se însufleţeşte: norii par războinici, copacii par zei. Amintirile trecutului forfotesc la trecerea lui şi umbrele conversează cu el. Este sufocat de atîta vitalitate exterioară şi se lasă tîrît în afara prezentului, se află între vis şi viziune, între trecut şi viitor, dar viziunea este nesigură şi diafană; de abia reuşeşte să aurească marginile (începuturile) meditaţiilor sale pline de nelinişti. Poezia care ia naştere de aici este subiectivă; dar elementul obiectiv i-o ia cel mai adesea înainte. Poetul nu afirmă, nu descoperă, nu dovedeşte nimic. El redă o senzaţie pe care a avut-o aşa cum a avut-o; este maladia abstracţiunii, comună poeţilor primitivi. El face abstracţie de lumea mic-burgheză şi se avîntă ca un şoim în landele misterioase, iluminate de lumina calmă a amurgului. Ceea ce a văzut el aici, ceea ce a plîns, ceea ce l-a bucurat, toate acestea le

336 Aceste caiete au fost examinate de Pio Schinetti care a vorbit de ele şi le-a expus conţinutul într-un articol, Pagine inedite di G. Pascoli, apărut în 11 Secolo XX, mai 1912, pp. 377—392.

337 Cf. G. Petrocchi, La formazione letteraria di G. Pascoli, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 48—49.

spune cu tristeţe cititorilor meschinei poezii subiective de astăzi. Subiective? Stecchetti? Dar ce impresii cu adevărat poetice putea să fi încercat un burghez meschin şi prăpădit, pierdut într-o societate meschină, frivolă, proastă, vlăguită, fără varietate, fără emoţii? Eu fac abstracţie de lumea de astăzi, aşa cum face abstracţie cel care visează, fără să omit adevărul: caut urma omului de demult, a vestigiilor umane de demult, pentru a-mi explica natura umană. Concepţia mea o socot mare prin aceasta: că eu nu reneg din umanitate nici chiar pe cei morţi, şi că le strîng cu pietate cenuşa, pentru a o pune în vasul cinerar scobit de un scalpel fin în alabastrul luminos al artei" *.

Aşadar, Pascoli consideră poezia *subiectivă* ca singura poezie posibilă a timpurilor sale şi ne prezintă un profil exasperant romantic al poetului care „se avîntă ca un şoim în landele misterioase, iluminate de lumina calmă a amurgului", care „aude glasuri stranii şi teribile şi din cînd în cînd o melodie de lire eoliene şi lăute", şi ajunge în mod efectiv să schiţeze o poetică 'simbolistă nu numai prin referirea, oarecum generică, la lumea care se însufleţeşte în jurul poetului, la norii care par războinici şi la copacii care par zei (un simbolism mai degrabă extern)[338] [339], dar mai ales cu indicaţia procesului de formare a simbolului, acea „maladie a abstracţiunii", care împinge spiritul uman să creeze figuri, mituri, legende ce nu corespund de loc cu realitatea şi sînt negate şi contrazise de raţiune, care se manifestă în mod spontan la primitivi („comună poeţilor primitivi") şi în vis

(„eu fac abstracţie de lumea de astăzi, aşa cum face abstracţie cel care visează"). Poetul ar trebui astfel să exprime acel proces aşa cum i se prezintă şi cum îl simte

338 P. Schinetti, op. cit., pp. 388—389.

339 Totuşi această afirmaţie a lui Pascoli o aminteşte pe aceea foarte cunoscută a lui Baudelaire referitoare la omul care trece printr-o pădure de simboluri.

(„el redă o senzaţie pe care a avut-o aşa cum a avut-o”), făcînd abstracţie de lumea prezentă şi plutind „între vis şi viziune, între trecut şi viitor”. Legat de acest refuz al prezentului exista un alt element caracteristic şi el pentru primii decadenţi: acela al „protestului împotriva existenţei sociale modeme” *, îndeosebi a refuzului din partea autorului în discuţie, a unei „lumi mic-burgheze”, pentru că „un burghez meschin şi prăpădit pierdut într-o societate meschină, frivolă, proastă, vlăguită, fără varietate, fără emoţii” nu poate încerca nici o impresie cu adevărat poetică. Refuz care coincide cu atitudini asemănătoare ale simboliştilor europeni şi ale primilor decadenţi italieni (*gli Scapigliati*), se acordă cu concepţiile anarhice care-! pasionau pe Pascoli în anii aceia, şi mai mult, corespunde, după cum am văzut, unei atitudini răspîndite în primele generaţii postrisorgimentale care opuneau meschinei realităţi oficiale - reprezentată de politica diverselor guverne de dreapta şi de stînga, ca şi de structurile burgheze de moravuri, de interese, de comportament al noilor pături conducătoare, în care se organiza noua societate italiană - chemarea către trecutul îndepărtat al măreţiilor imperiale sau către trecutul apropiat al eroismului risorgimental şi prefigurarea unui viitor deosebit de intens şi demn de a fi trăit, a unor noi măreţii şi cuceriri sau a unei reînnoiri generale şi a unei justiţii universale.

în sfîrşit, există un al treilea element subliniat cu tărie de Pascoli, cel care - după părerea sa - imprimă măreţie concepţiei sale: legătura cu trecutul, referirea la o anumită tradiţie. O concepţie exasperant romantică sau chiar simbolistă asupra poeziei, în armonie cu credinţa sa anarhică, dar riscînd şi una şi alta să contrazică formaţia sa literară, dragostea pentru clasicii latini şi greci şi (studiul pasionat şi subtil al operelor lor. Umanitatea trebuie desigur schimbată, [340]

340 Cf. M. Raymond, De la Baudelaire la suprarealism, Buc., Editura Univers, 1970, p. 102.

dar tocmai pentru aceasta trebuie acceptat tot ceea ce este uman în ea, căutată urma omului acolo unde s-a manifestat fără a-i renega „nici chiar pe morţi”, însuşită experienţa trecutului, recunoscînd că toate poeziile „au o legătură între ele”. Iată felul în care Pascoli crede că poate împăca vechiul şi noul şi rezolva o problemă pe care şi-o pun toţi intelectualii care se găsesc înlăuntrul unei mişcări revoluţionare; iată intuiţia care îl face să se simtă orgolios şi îi permite să salveze, chiar prin adeziunea, sa la nou, gustul rafinat al formei, al acelui „daltă fină” care sculptează operele în „alabastrul luminos al artei”.

Judecata limitativă asupra poeziei subiective din zilele lui („meschina poezie subiectivă de astăzi”), punctul de vedere negativ asupra *obiectivităţii* („dar elementul *obiectiv* i-o ia cel mai adesea înainte”) ca intruzie de elemente false ce tind să contamineze poezia şi afirmaţia netă privind caracterul autonom şi antiretoric al artei („poetul nu afirmă, nu descoperă, nu încearcă nimic”) sînt celelalte indicaţii de oarecare importanţă, pe care le putem deduce din acest scurt fragment.

De unde proveneau aceste idei ale lui Pascoli despre poezie nu e uşor de spus. Sigur este că avea cunoştinţe foarte reduse despre poezia europeană contemporană, care, probabil, se limitau la marii poeţi romantici (Lamartine, Hugo, Tennyson, Keats, Musset etc.) şi la cîte ceva din Baudelaire, asimilat indirect prin *Scapigliati* şi prin Carducci.1 S-a spus că ciorna de care am vorbit mai sus este mai ales fructul meditaţiei asupra *Corbului* lui Poe, din care ne rămîne, tot în caiete, traducerea primelor patru strofe cu titlul *Tenebre*. [341] [342] Dar explicaţia nu este suficientă, sau cel puţin nu e completă. E probabil, în schimb, ca descoperirea lui Poe - chiar limitată la *Corbul* - şi interesul pentru poezia lui, dovedit de încercarea de

341 Cf. G. Petrocchi, op. cit., p. 45.

342 Ibid., pp. 46—49.

traducere, să se insereze, în cazul său, într-un proces autonom de rafinare a experienţelor întîrziatromantice ale lui Prati şi Aleardi şi ale poeţilor cunoscuţi sub numele de *Scapigliati*, proces în care acţionau puternic - dîndu-le o nouă seriozitate contenutistică - teribilele experienţe familiare, tristeţea, mizeria şi neîncrederea anilor de tinereţe, ideologia politică şi angajamentul revoluţionar.

Oricum, poate că nu aceasta e problema cea mai importantă: asta şi pentru că istoria criticii pascoliene ne pune în gardă împotriva ispitelor (destul de riscante) de a ne afunda în căutarea de analogii şi corespondenţe cu experienţele contemporane ale poeţilor europeni. Pe noi, în schimb, ne interesează să pornim de la premisele oferite de această poetică de tinereţe pentru a ne da seama de modurile şi de timpurile de dezvoltare ale poeziei pascoliene în faza ei de formare. Şi în primul rînd să punem în lumină faptul că acelor premise teoretice le corespundea, în perioada studiilor universitare, un efort de realizare care constituie nota cea mai interesantă şi mai singulară a poeziei de tinereţe a lui Pascoli, poezie care a fost examinată destul de atent în ultima vreme: cînd cu scopul de a da de urma influenţelor -- evidente şi foarte puternice - ale altor poeţi contemporani şi mai maturi decît el, dezvăluind astfel eterogeneitatea, dar în acelaşi timp amploarea şi nelinişte a căutării pascoliene 1; cînd pentru a regăsi acolo primele indicii ale poeziei posterioare, mai ales în *Myricae*, cu rezultate destul de puţin interesante[343] [344]. Dar examinarea aceasta nu a reuşit să vadă nota de originalitate a căutărilor lui Pascoli din acea perioadă; punînd prima piatră a evoluţiei sale nu a anticipat desigur poezia posterioară, ci a elaborat o poetică care, în mare parte, va trebui să fie contrazisă şi negată pentru a se

343 Mă refer, îndeosebi, la opera citată a lui Petrocchi.

344 Ultimul exemplu, eseul lui Di Pietro, Gli „esercizi“ giovanili di G. Pascoli, în Aevum, iulie-august 1953.

ajunge la poezia din *Myricae*. Tentativa de a realiza premisele prezentării volumaşului *Foglie gialle* se poate regăsi într-un grup de poezii, datate între 1876-1880: *Fantasmagoria* [345], *Rio Salto* [346], *Ll maniero1*, *Ghino di Tacco2*, *Il vento3*, Astolfo4. Prima a fost publicată ca program al ziarului *Color del tempo* şi derivaţia carduccianã e evidentă. Totuşi, motivul conducător se reclamă de la principiile acelei poetici şi, îndeosebi, de la refuzul prezentului şi de la necesitatea de a ¡plana „între vis şi viziune, între trecut şi viitor”. Lumea - se spune acolo - trăieşte „sub cerul apăsător”, ca sub o capă, „zăpuşala cutremurului” înfăşoară în plictiseală pe oamenii care merg „pe un drum incert” şi poetului, „la umbra unor vechi altare şi tronuri”, nu-i rămîne decît să înşele lungile trîndăveli „cu cîntece păstfînd amintiri5. Revine astfel amintirea lui ’59, cînd Italia, care părea moartă, a ştiut să se ridice din nou, „înfrumuseţată de arme şi de lumină”, şi totodată apare lumina viitorului care dă la iveală un „strălucitor castel vrăjit”, la fel cum din negurile reci apare aurora boreală. 6 Este tot o poezie programatică, în care transfigurarea simbolică este doar enunţată (şi destul de pedestru). Se trece de la enunţare la realizare în *Ghino di Tacco*, *Rio Salto* şi *Il maniero*, cu toate că şi în ele influenţa carduccianã este cît se poate de evidentă. E de notat că în toate trei punctul de sosire al transfigurării fantastice este lumea legendei cavalereşti cu cavalerii, castelele, zînele, vrăjitorii pe care aceasta le comportă; confirmare - dacă mai era nevoie - a elementarietăţii şi ingenuităţii, în fond încă romantică, a simbolismului pascolian, cel puţin în această fază (dar nu trebuie uitat, pe de altă parte, caracterul *popular* al epopeii cavalereşti, care cu siguranţă l-a atras în acei ani pe Pascoli). Punctul de plecare al transfigurării simbolice este, în schimb, o senzaţie actuală şi reală sau amintirea unei

345 G. Pascoli, Poesie, ed. cit., pp. 1226—1227.

346 Ibid., p. 24.

senzaţii a trecutului la fel de real (apa care curge din streaşină, vîntul care suflă printre plopi, vederea unui vechi castel într-o pădure de nestrăbătut); de aici fantasme de baroni, vasali, rîndaşi care se duc şi giganţi care galopează de-a lungul rîului.1 Motive analoge se regăsesc în *Astolfo* unde, însă, fanteziei cavalereşti i se eontrapune imaginea casei paterne, iar amintirea mamei anunţă de pe acum intervenţia amintirii care, după cum vom vedea, va dobîndi mai itîrziu o foarte mare importanţă.

Perioada imediat următoare, între ’80 şi ’90, marchează al doilea moment de formare a poeziei pascoliene. Data cea mai importantă este 1886 cînd, o dată cu publicarea poeziei *Ultima passeggiata* (cu ocazia căsătoriei lui Severino Ferrari), explodează acea *poetică a obiectului*, care contrazice simbolismul subiectiv de tinereţe, punînd o piatră de hotar pe drumul poeziei de maturitate. Se formează astfel primul nucleu al viitoarelor *Myricae*. De atunci datează *Ar ano*, *Di lassu*, *Mezzogiorno*, *Quel giorno 2* şi altele, poezii care reprezintă în mod obiectiv un moment al vieţii de la ţară, mici tablouri redate în elementarietatea lor. Din acest moment începem să găsim acea tehnică a simplei apropieri a unei imagini de alta care este tipică pentru poezia populară, îndeosebi pentru poezia populară toscană de dragoste, care ulterior va fi dezvoltată eliminînd tot mai mult elementele de construcţie logică şi de naraţiune. Cu toate acestea - faptul a scăpat pînă aicum criticilor, chiar şi acelora care au parcurs istoria *Myricae*-lor - această *poetică a obiectului* nu este încă poetica pe care o

vom regăsi în *Fanciullino*. Aceea va ¡fi o obiectivitate de tip particular, în care [347] [348]

nu va exista nici o încercare pur descriptivă, ci voinţa de a surprinde, printr-o reprezentare atît de precisă încît să facă necesar în anumite cazuri termenul tehnic, semnificaţia cea mai profundă a lucrului, sensul lui poetic, într-un anume fel simbolul lui ascuns. Aceasta, în schimb, este o obiectivitate de tip impresionist sau verist, de un verisrn minor ca cel toscan, asemănător aproape întotdeauna, cu schiţa: prevalează descrierea pură, o viziune fermă şi netă a lucrurilor, un limbaj care nu lasă nici un drum liber caracterului aluziv. Este prin urmare o poetică ce contrazice cu totul pe cea de tinereţe, în care simbolul era căutat tocmai prin negarea realului şi prin refugiul în ireal şi în fantastic. Şi în această negare trebuie căutate, poate, elementele mai importante care contribuie la formarea ei. Pentru că într-un caz poetul se desprindea de lumea care îl înconjura şi îşi propunea să înainteze singur şi orgolios pe tărîmuri misterioase, în celălalt caz poetul aderă cu umilinţă la lumea în care trăieşte şi la realitatea sa; în primul caz poezia este în simboluri şi în plăsmuirile minţii („în maladia

347 Rio Salto şi II maniero (spre deosebire de altele care au fost publicate în Poesie varie) au fost incluse în Myricae începînd cu ediţia din 1892. Aici însă se referă la varianta în care au fost publicate pentru prima dată în Nuovi Goliardi, respectiv în iulie şi in aprilie 1877 (cf. apendicele articolului citat de Di Pietro). Printre altele, în 11 maniero» versurile : menire i falchetti udia squittir su'gialli / merii e radendo il baluardo nero (în timp ce auzea cum ţipă pe galbene crenele / şi răzuie întunecatul meterez), în prima redactare sunau astfel: e le mie strofe come falchi ai gialli / merii strideano e sul terrazzo nero (şi-a mele strofe ca şoimi pe ¡galbene crenele / strigau şi pe terasa întunecată), amintindu-1 de aproape pe poetul care „se avîntă ca un şoim" din ciorna prefeţei la Foglie gialle.

348 Cf. G. Pascoli, Poesie, ed. cit., respectiv pp. 45, 49 şi 48. Referitor la locul pe care-1 ocupă L'ultima passeggiata în istoria poeziei pascoliene, cf. A. Serroni, Per una storia delte „Myricae", în Apologia di Laura, Milano, Bompiani, 1948.

abstracţiunii”), în cel de al doilea caz este în lucrurile care se află în jur, oricît de umile şi banale ne-ar apărea ele; într-un caz prevalează fantezia care ne ajută să evadăm din lumea noastră, în celălalt acel sentiment poetic - despre care Pascoli va vorbi mai apoi - care surprinde în lucruri surîsul şi lacrima lor. Lui D’Annunzio nu-i scăpase caracterul pur descriptiv al acestei poezii, pentru că el se referea tocmai la prima ediţie nepusă în vînzare a *Myricae*-lor cînd afirma: „Este un poet rural. Sentimentul pe care el îl are despre natură este profund, liniştit şi cast. Giovanni Pascoli e9te un stăpîn absolut al instrumentului metric pe care, spre deosebire de alţi poeţi, îl foloseşte variat şi cu multă abilitate în căutările sale... Totuşi el arată că în compoziţia strofelor nu acordă multă importanţă elementului muzical al cuvintelor pe care le alege cu o foarte mare grijă. Rareori se simte indefinitul în poezia sa. Fantasma poetică nu izvorăşte din melodie şi nu primeşte de la ea aproape niciodată semnificaţii vrednice de luat în seamă. Cea mai mare importanţă o dă elementului plastic. Viziunea pe care o are despre lucruri este clară şi precisă; şi le reprezintă în liniile lor vizibile, aproape întotdeauna cu o rară evidenţă. Pentru aceste reprezentări el are cuvinte, aş îndrăzni să spun, lineare, care desenează, şi cuvinte suculente care colorează. Dar *dincolo* de peisaj şi de figură viaţa interioară nu percepe nimic altceva... Voi spune în cele din urmă, sperînd să fiu mai bine înţeles, că acestei poezii îi lipseşte misterul” L Şi corobora această judecată asupra descriptivismului plastic, dar exterior al *Myricae*-lor, cu unele observaţii asupra limbajului acelor poezii: „Se ştie că fiecare minte literară posedă o percepţie particulară a cuvîntului, în care prevalează una din diversele proprietăţi inerente cuvîntului. Eu cred că în mintea acestui ipoet trebuie:să se prezinte, ca imagine *scrisă*, adică formată în literele alfabetice din care se compune, aş îndrăzni să spun materializată de scriitura lizibilă... Asta înseamnă că uneori eu găsesc în această carte nu arta, ci literatura. Şi notez

lipsa acelui mister pe care numai puterea ocultă a muzicii îl creează în jurul plăsmuirilor poetice, a acelui mister care este, de pildă, atît de profund în unele sonete şi în unele sextine ale lui Petrarca, unde cuvintele par să devină imateriale şi să se topească în Indefinit” [349] [350]. Nu este de mirare că acest lucru a putut să scape multor critici care au sfîrşit prin a extinde la *Myricae* caracteristici ale poeticii şi poeziei pascoliene ulterioare. Este un fel de iluzie optică la care e greu să reacţionezi, asemănătoare fascinaţiei de care vorbea Renato Serra „pe care le au însemnările ce se referă la peisaj, la oră sau la lumină, găsite într-o veche scrisoare”, pentru că se bazează pe tendinţa naturală de a căuta întotdeauna o dezvoltare armonioasă a personalităţii artistului şi pe aceea mai puţin naturală, dar nu mai puţin răspîndită, de a nu avea întotdeauna în vedere istoria *internă* a poeticelor şi a operelor. [351] Şi primele *Myricae* au tocmai această fascinaţie a unor asemenea însemnări şi fragmente de opere net-rrminate, cărora e uşor să le artibui sensuri şi semnificaţii ascunse.

E de la sine înţeles că această opoziţie netă între cele două poetici trebuie să fie luată ca indicaţie a două *momente critice*, care caracterizează cei doi poli fundamentali ai unui anumit arc de dezvoltare, fără a exclude infinitele nuanţe ce marchează trecerea de la unul la altul. Astfel, indicii de poetică obiectivă se găsesc şi în poeziile din perioada studiilor universitare, prima variantă din *Romagna* (1882)1 se poate considera ca o punte de trecere de la o poetică la alta, în anii în care se afirmă noua poetică nu lipsesc manifestări ale celei vechi ce se

349 A. Castelli, Pagine disperse, ed. cit., pp. 551—552.

350! Ibid. p. 552.

351 In fond de la această preocupare privind istoria internă se sus-, trage pînă şi Contini în eseul său privind II linguaggio di Pascali (în Studi Pascoliani, Faenza, Lega, 1958), unde ne oferă totuşi o abundentă recoltă de reliefuri experimentale de mare utilitate.

împletesc cu ea. E de ajuns să ne gîndim că în 1897, în cărticica publicată cu ocazia căsătoriei lui Quadri, alături de poezii ca *Lo stornello*, *In chiesa* şi *Cavallino*[352] [353] [354], putem găsi *Rio Salto*, *11 maniero* şi două poezii noi construite cu aceeaşi tehnică, *Îl bosco* şi *11 fonte* 3 (în una din ele vederea pădurii trezeşte în imaginaţie apariţii de nimfe şi fauni, în cealaltă vederea fîntînii cheamă din nou paladinii, isprăvile şi destinele lor). Tot în acelaşi an, cu ocazia căsătoriei lui Giulio Vita, Pascoli publică apologul / *due fuchi*[355], în care propune din nou un profil de profet al poetului, asemenea aceluia care îşi afundă privirea „în universul tulbure", astfel înoît lui i se datorează ceea ce simte omul „printre umbre fără conţinut, printre spectre goale"[356]. Dar sînt ultimele momente de incertitudine, acele momente inevitabile în care noul a şi început să se afirme şi vechiul nu a dispărut încă. Doi ani mai tîrziu, în poeziile publicate în *Vita Nova* [357], depăşirea simbolismului de tinereţe apare ca definitivă. Se înţelege, de asemenea, că acest ton de obiectivism descriptiv şi impresionist este cel dominant, dar nu exclude alte filoane de căutări care, de altfel, nu-l contrazic. Nu lipseşte astfel tonul de basm, cu ritm popular, şi e de ajuns să ne gîndim la grădina fabuloasă din *Fides* *, cu copacii şi pădurile de aur, şi la cealaltă nu mai puţin fabuloasă din *Orfano* [358] [359], sau la bunicuţa care povesteşte basmul din *A nanna* („Sola - o Dio

352 A fost publicată cu titlul Colasciomta prima, în Cronaca bizantina din 1 dec. 1882 (acum în apendicele citat de articolul lui Di Pietro).

353 Cf. G. Pascoli, Poesie, ed. cit., respectiv la pp. 28, 91 şi 93.

354 Introduse apoi în a doua ediţie a Myricae-lor (ibid., pp. 25—26).

355* Ibid., p. 42.

356 Ibid.

357 Este vorba de poeziile Notte, A nanna, Benedizione, La felicita, Gloria, II cane, Orfano, Fides şi poezia care constituie acum a treia parte din Primo Ciclo în Poesie varie.

bubbola e tuona! - sola va la reginella”) [360], sau la copilele din *Notte*:

attendon esse i cavalieri erranti ehe varcano la tenebra sonora?

Parlan d’amor, di cortesie, d’incanti: cosi parlando aspettano l’aurora. [361] [362]

Nu lipseşte nici tonul gnomic şi sentenţios în poezii ca *Gloria*, *11 cane*, *Tre verşi dell’Ascreo* 5 şi nici *poetica memoriei*, care va apărea ca o trăsătură caracteristică pentru faza următoare a poeziei pascoliene. E de ajuns să ne gîndim la cea mai complexă şi ambiţioasă piesă din *Myricae*, *Campane a sera* [363], în care clopotele de vecernie aduc în memorie alte clopote, pe cele auzite în copilărie, la colegiu, la Uribino:

Odi, sorella, come note al core quelle nel vespro tinnule campane empiono l’aria quasi di sonore grida lontane?

Io mi rivedo in un branchetto arguto di biondi uguali su per l’Appennino opaco d’elci: o snelle, vi saluto, torri d’Urbino! [364]

Unde tehnica amintirii este asemănătoare cu cea care va fi folosită mai tîrziu în *Aquilone*, dar cît de ingenuă încă (şi în fond carduccianã) este trecerea de la prezent la trecut, suprapunerea celor două timpuri! Acestea sînt motive care rămîn sau care apar, dar marginale faţă de tonul fundamental pe care l-am individualizat: cel al impresionismului descriptiv (şi se înţelege că atunci cînd se

358 Cf. G. Pascoli, Poesie, ed. cit., p. 37.

359 Ibid., p. 38.

360 Ibid., p. 99.

361 Ibid., p. 101.

362 Ibid., respectiv la pp. 59, 51 şi 32

3638 Ibid., pp. 68—69.

364 Ibid.

vorbeşte de impresionismul lui Pascoli, nu se face nici o referire la faimosul impresionism pictural).

Cauzele care au determinat o asemenea cotitură au fost fără îndoială numeroase. în primul rînd a fost evoluţia ideologică a lui Pascoli, de care am mai vorbit şi care în *'92* prezintă toate motivele sale principale. Şi într-adevăr, în poeziile publicate în *Vita Nova* în 1889, în care se afirmă în mod definitiv noua poetică, există şi proclamarea explicită a unei noi orientări ideatice, a unui nou fel de a concepe lumea. Cu alte cuvinte, invitaţia de a iubi lucrurile umile, de a se mulţumi cu puţin, de a găsi frumuseţea în ceea ce ne înconjoară fără a năzui către lumi îndepărtate, către ţinte ambiţioase, către bunuri spectaculoase şi grandioase. *La vite e il cavolo* *, cu contrapunerea dintre varza umilă care îl înveseleşte pe ţăran cînd fierbe în ceaun şi frumoasa, superba şi îmbătătoarea viţă; *Nel parco* [365] [366], cu contrastul dintre „stăpîn şi coafata lui nevastă", al lor „întunecat, posomorît palat"[367] şi joaca copiilor grădinarului şi simpatia pe care le-o arată stejarul, plopul şi laurul; *Ida e Maria*[368] [369], cărora li se cere să nu ţeasă o pînză de „atlaz ţipător" sau de „amiant pur", ci una din acele pînze sincere „de care gem sipetele lăsate de pioasa maică" ®, exprimă limpede această poziţie. De altfel, apare evident că descoperirea acestui caracter poetic al lucrurilor este legată de reevaluarea ideatică a vieţii cotidiene, a umilelor sale treburi, a durerilor şi a bucuriilor sale modeste, a acelei *mediocritas* pe care Pascoli i-o recunoaşte lui Horaţiu ca pe o glorie. Tocmai din această cauză nu putea să nu dispară profilul romantic al poetului care „se avîntă ca un şoim în

365 Ibid., p. 60.

366 Ibid., p. 128.

3672 Ibid.

368 Ibid., pp. 76—77.

369 Ibid., p. 76.

landele misterioase”, ca şi atitudinea rebelă, de protest împotriva lumii prezente, de refuz al unei măsuri mic-burgheze a vieţii. în al doilea rînd a fost afirmarea definitivă a verismului, pentru că tocmai între ’80 şi ’90 apar toate operele mai importante ale lui Verga şi mişcarea veristă atinge punctul maxim al răspîndirii sale. în plus, cultura pozitivistă dominantă în mediile academice ale timpului, pe care Pascoli a absorbit-o mai mult ca profesor decît ca student, şi e de ajuns să amintim, pe urmele lui Pasolini, cercetările erudite ale unui Nigra, D’Ancona, Pitre, Comparetti, Rajna.1 De asemenea, studiile de poezie populară cărora li s-a dedicat în perioada şederii la Massa (1884-1887) [370] [371]. în sfîrşit, purificarea de toate influenţele poeziei italiene a timpului, care-şi lăsaseră amprenta asupra lui în timpul anilor de studenţie. Deoarece, pentru formarea poeziei lui Pascoli, apar cu mult mai importante elementele pe care a reuşit să le respingă, faţă de care a devenit imun, decît cele care l-au influenţat. E de ajuns să ne gîndim la tenacitatea cu care şi-a căutat originalitatea, care în unele ocazii îl făcea să noteze: „Eu cunosc cretini - îi scria lui Giacinto Stiavelli care, recenzînd *Myricae*, făcuse greşeala să le pună alături de un volumaş de versuri aparţinînd unui tînăr şcolar al lui Pascoli - cunosc cretini care îl imită atît de bine pe Carducci, încît ar fi o revelaţie pentru tine; dar nu pentru mine care, dacă aş fi vrut să-i imit pe alţii, la ora asta aş fi avut o duzină de volume” [372]. E de asemenea de ajuns să ne gîndim la precauţia cu care şi-a publicat scrierile, aşteptînd întotdeauna să fie sigur că aveau un ton al lor. Sau la umbra pe care întotdeauna au proiectat-o asupra lui Carducci şi D’Annunzio, nu numai pentru că erau mai celebri, dar şi ca poeţi de care trebuia

370 Cf. P. P. Pasolini, Pascoli, în Ojficina, mai 1955, p. 3.

371 Cf. M. Biagini, op. cit., p. 79.

372 F. Foni, „lo ritroso e sensitivo, io che sto e staro nella penombra se non nell’oscurita..." Comunicare la Congresul de studii pascoliene.

să se distingă dacă voia să-şi afirme o personalitate proprie. (Vă amintiţi?: „Şi nici măcar nu e [poetul, n.r.], cu îngăduinţa Maestrului, un meşter care făureşte spade şi scuturi şi brăzdare; şi nici măcar, cu îngăduinţa atîtor altora, un artist care gravează şi cizelează aurul pe care alţii i-] întind” [373].)

în realitate Pascoli trebuia sa se apere atunoi de trei mari pericole: influenţele poeţilor romantici întîrziaţi faţă de care era deosebit de sensibil datorită efuzivităţii lui sentimentale; influenţele lui Cariducci greu de evitat în mediul în care trăia şi din care provenea, şi acelea ale lui Severino Ferrari, destul de periculoase, fiind elaborate parţial împreună în ambianţa de la *Nuovi Goliardi* şi pentru că tindeau spre un carduccianism minor cu tonuri joase şi conţinuturi umile. Pericol grav dacă ne aruncăm privirea asupra primei variante din *Romagna*:

Oh! Ridiverde! come io lo vorrei quel ribechino che tu scarabilli, e suvvi tesser fila di trochei, fila d’argento che squilli e scintilli[374], unde, după cum bine s-a observat, Pascoli pare „să intre decis în sfera fineţii şi rarităţii lui Severino, rivalizînd cu el” 2.

Calea impresiei scurte şi realiste, pe care a parcurs-o cu avînt, îl apăra bine fie împotriva întunecatelor fantezii ale celor dintîi, fie împotriva tonurilor înalte şi a poeziei construite a celui de al doilea, sau a jocului literar şi goliardic al celui de al treilea. Dar vai de cel care confundă calea cu punctul de sosire. Realismul primelor *Myricae* este o achiziţie a poeticii pascoliene, dar constituie doar un punct de trecere. Cel de al treilea moment - şi cel definitiv - intervine atunci cînd în locul poetului clarvăzător care priveşte către viitorul perioadei de tinereţe şi al poetului

373* Cf. G. Pascoli, Prose, ed. cit., p. 31.

374 Cf. apendicele citat al articolului lui Di Pietro. * Cf. A. Seroni, op. cit., p. 83.

realist care priveşte la prezentul perioadei următoare, considerînd lucrurile aşa cum sînt ele, apare poetul care, prin intermediul prezentului, îşi aminteşte trecutul.

în poetica memoriei se topesc momentele simboliste ale primei perioade şi cele realiste ale celei de a doua. Data de început a celui de al treilea moment poate fi fixată în 1892, cînd publică cea de a doua ediţie din *Myricae*. Această ediţie, dedicată pentru prima oară tatălui ucis, include unele fragmente din *Giorno clei* morţi1 şi, după cum ne va spune chiar poetul, „alte poezii de durere tainică, ascunsă pînă atunci în intimitatea casei” [375] [376], proclamă dublul scop de a-i cinsti pe cei care sînt morţi şi de a-i face să pălească, în bordeie sau în palate, *pe cei care ştiu*. Poetul este conştient de diferenţa de ton şi de caracterul nonprivat pe care vrea să le atribuie acelei dureri pentru că îi scrie lui Angiolo Orvieto, cînd îi trimite cartea: „Citeşte prefaţa; o să ţi se pară că e în contradicţie ou cea a lui Marcovigi, şi totuşi nu e; pentru mine viaţa e bună şi lumea e frumoasă, dar oamenii sînt răi şi societatea e urîtă” [377]. într-adevăr, cu un an înainte, în prefaţa la ediţia nepusă în vînzare a Myricaelor, cu prilejul nunţii prietenului Marcovigi el vădea o cu totul altă stare sufletească: „îţi aminteşti? Au trecut mulţi ani; ţie viaţa îţi făgăduia mult şi mie puţin. Acum (viaţa e bună), ţie ţi-a dat acel mult şi mie destul de mult din acel puţin; căci ţie ţi-a păstrat această dragoste şi mie mi-a făcut uşoară şi foarte plăcută o datorie pe care o aveam. Tu eşti prin urmare fericit şi eu senin: viaţa e frumoasă, şi aşa să ne rămînă şi de acum Încolo” [378]. De altfel, examinarea celor două ediţii confirmă judecata poetului. La prima ediţie el adaugă poeziile inspirate de

375 Cf. G. Pascoli, Poesie, ed. cit., pp. 3—11.

376 Ibid., p. 151.

377 Cf. M. Biagini, op. cit., p. 96.

378 Cf. G. Pascoli, Poesie, ed. cit. p. 149.

căsătoria lui Severino Ferrari şi publicate în 1886 (*L'ultima passeggiata*)[379], *Colascionata prima* cu titlul *Romagna* şi cu multe corectări, poeziile prilejuite de nunta lui Vita [380] şi publicate în 1887, cele prilejuite de căsătoria lui Quadri [381] şi de căsătoria fratelui Raffaele [382];

unele poezii pe care le publicase între 1889 şi 1890 în *Vita* Nova1 şi unele poezii pînă atunci inedite[383] [384]. Este evidentă, tocmai în aceste poezii, întunecarea tonului, încercarea de a atribui lucrurilor semnificaţii ascunse şi universale, prezenţa deosebit de stăruitoare a motivelor durerii şi morţii. Este sfîrşitul banchetului la care s-a aşezat invitatul vieţii şi de la care trebuie să se ridice nici înfometat, nici sătul:

... Triste, su la mensa ingombra, delle morenti lampade lo svolo lugubre, lungo! Triste errar nell'ombra ultimo, solo![385]

Este cerul, ocean profund:

dove ascendendo il pensier nostro annega, tramonta un'Alfa, e pullula dai fondo cupo un Omega. [386]

---

379 Adică acele care-şi păstrează în Myricae acelaşi titlu, mai puţin Lavandare, I due bimbi, Carrettiere şi în plus II cane.

380 Adică I due fuchi, II cacciatore şi Nozze.

381 Adică Lo stornello, Rio Salto, In chiesa, II maniero, II ponte, ll bosco, I sepolcri, Cavallino.

382 Adică Lo stornello, In chiesa, II maniero, ll bosco, II fonte, Cavallino.

383 Adică La siepe, II nido, La pieve, 11 principino, Ida e Mario., In alto, II poeta, La vite e il cavolo, Nel parco, I gattici, II bove, La domenica dell'ulivo, Dialogo, II piccolo bucato, II cuore del cipresso, Il santuario, I puf fini dell' Adriático, Crepuscalo, Campane a sera.

384 De ex. II dittamo, Anniversari, Le monache di Sogliano, Convivio, Cuore e cielo.

385 Cf. G. Pascoli, Poesie, ed. cit., p. 35.

386 Ibid., p. 33.

Este înţeleptul care scrutează neştiute abisuri şi, cu cît îşi afundă privirea, cu atît se apropie „ceea ce tu fixezi: umbră şi mister”[387]. Este durerea care „veghează dintr-un colţ”[388], este „plânsul mut, neîncetatul plîns” [389]. Este întunecatul peisaj nocturn din *Il ponte*, ce vrea să se încarce cu ascunse simboluri:

Il fiume va con lucidi sussulti al mare ignoto dall’ignoto monte.[390]

Este descoperirea simbolistica din *Dittamo 1*, căreia i se cere să-i cicatrizeze rana. Este amintirea mănăstirii din Sogliano, care poartă imaginea mormîntului:

Manda l’organo i suoi gemiti tra ’1 fumar de’ cerei lento: di lontane plaghe sembrano cupe e fredde onde di vento...

Dalie plaghe inaccessibili cupo e freddo il vento romba: giâ sottentra ai lunghi gemiti il silenzio della tomba.[391] [392]

Trec peste cele trei poezii intitulate *Anniversari* şi peste semnificaţia pe care o are în acea culegere noua versiune a poeziei *Romagna*:

Ma da quel nido, rondini tardive, tutti tutti migrammo un giorno nero; io, la mia patria or e dove si vive: gli altri son poco lungi; in cimitiero. [393]

întunecarea tonului devine şi mai evidentă în ediţia următoare a *Myricae-loT*, cea din 1894. în prefaţă se dă publicităţii ceea ce mai înainte apărea în scrisoarea către Angiolo Orvieto: „Dar omul care prin acel doliu şi-a întunecat viaţa, te cheamă să binecuvîntezi viaţa, care e

387 Ibid.

388 Ibid., p. 32.

389 Ibid.

390 Ibid., p. 106.

391 Ibid., p. 131.

392 Ibid., p. 30

393 Ibid., p. 23.

frumoasă, frumoasă în totul; adică ar trebui isă fie; dacă noi nu ne-am strica-o nouă şi altora. Frumoasă ar fi... dar oamenii au iubit mai mult întunericul decît ilumina, şi mai mult răul altuia decît propriul bine” [394]. Aici apare în întregime *11 giorno dei morţi*, o naraţiune sumbră, sfîşietoare, într-adevăr un fel de vendetă. Apar, pentru prima oară strînse sub titlul *Tristezze*, poezii vechi şi noi în care impresionismul e prezent în reprezentarea unor scene întunecate şi a unor peisaje nocturne şi de iarnă. Trec peste tonurile mai crude: ca în *Abbandonato* [395], cu mamsartda în care un copil „e singur, e gol, moare” şi în zadar o aşteaptă pe mamă şi bucata de pîine:

Tace il bambino, aspetta sino a sera, all’uscio guarda, coi grandi occhi, fiso.
La notte cade, l’ombra si fa nera;
egli va, desolato, in Paradiso. [396] [397]

Trec peste, pentru că mi se pare că critica e de acord asupra acestor caracteristici ale celei de a treia ediţii a *Myricae-lor*.

Mai puţin concordă este, în schimb, asupra raţiunilor unor astfel de schimbări. Este cunoscută teza lui Chimenz că reapariţia tragediei paterne la mai bine de douăzeci de ani distanţă nu corespunde maturizării unei profunde experienţe sentimentale, dramatizată de durerile şi de eforturile pe care le-a făcut pentru a nu-şi pierde curajul şi pentru a le depăşi. Dar ar fi vorba de un roman creat *a posteriori* de către Pascoli, pentru că durerile au existat într-adevăr dar vreme de cîţiva ani poetul n-a arătat că s-ar resimţi prea mult de pe urma lor. Starea materială a familiei n-a fost strălucită, dar nici mizeră: trei sute cincizeci lire pe

394 Ibid., p. 2.

395 S. Chimenz, Personalitd di G. Pascoli, ed. cit., p. 34.

396 Ibid., p. 39.

397 Ibid.

lună rentă (ceea ce nu era puţin pentru acele vremuri) şi copiii ţinuţi gratuit la studii. în 1880, la împărţirea moştenirii, Ida şi Maria (cele mai mici care nu putuseră să cheltuiască nimic) s-au găsit în posesia a cinci mii de lire fiecare. Tinereţea poetului n-a fost de loc chinuită: la Urbino a continuat să fie un şcolar model; la universitate a lăsat amintirea unui om vesel şi petrecăreţ, un fel de Gianni Scbicchi, capabil să facă versuri pline de spirit pe orice temă; în poezia de tinereţe există un singur vers care-i aminteşte pe morţii săi; faimoasa perioadă de rătăcire şi adeziunea sa la Internaţională n-a fost, după cum am văzut, o rătăcire şi n-a fost determinată de tragedia familială. Şi atunci? E probabil, ne spune Chimenz, că închisoarea în care s-a aflat el şi nu asasinul tatălui să-i fi readus în suflet cu o mai mare evidenţă tragedia aceea, şi în anii care au urmat sentimentul acesta să fi fost alimentat şi mărit de proiecţia eroică a propriei fiinţe care întreţinea două surori, simţea cum îi cresc forţele şi ambiţiile după primele *Myricae*, voinţa de a-l lovi într-un fel pe ucigaş, nevoia de a fi consolat, proprie unui temperament de copil. Acest lucru ar explica „cum a putut să se mintă cu sinceritate pe sine însuşi şi să creadă în mitul său, la fel ca unii copii dotaţi cu o fantezie deosebită, care născocesc faptele şi sfîrşesc prin a crede în ele cu convingere” L E greu de spus că lucrurile s-au petrecut în mod efectiv astfel, chiar dacă recunoaştem că în reconstituirea lui Chimenz există multe elemente de adevăr. Pe noi ne interesează doar să constatăm că această cotitură poetică este determinată, cel puţin în parte, de resimţirea tot mai puternică a tragediei familiale şi, prin aceasta, a *memoriei* anilor de tinereţe şi că această revenire a dramei paterne coincide cu maturizarea ideologică a lui Pascoli şi cu afirmarea, tocmai în 1892, după cum am văzut, a concepţiei umanitare (la apogeul unui întreg proces de dezvoltare). Totodată coincide şi cu criza naturalismului şi pozitivismului, care avea loc tocmai în acei ani: e de ajuns să amintim articolele lui D’Annunzio

din 1892 despre proză şi despre poezie (de care am vorbit în capitolul precedent) şi începutul succesului lui Fogazzaro şi conferinţele sale din acelaşi an. După părerea noastră, la trecerea de la al doilea la al treilea moment al poeticii pascoliene contribuie trei elemente: unul cu caracter sentimental, descoperirea *memoriei* (prin nevoia de a-şi aminti tragedia de familie), un al doilea cu caracter ideologic, umanitarismul, şi un al treilea cu caracter cultural, criza naturalismului şi a pozitivismului. Acest moment al poeticii pascoliene este fără îndoială cel mai important, pentru că în cadrul lui este depăşit descriptivismul primelor *Myricae* şi e găsită o nouă formă de simbolism, cea pe care o vedem teoretizată în *FanciuLlino*. De aici izvorăşte ceea ce este mai bun în poezia pascolianã. 1

Nu mi se pare că ar avea dreptate Chimenz, şi o dată cu el atîţia alţi critici care s-au ocupat de Pascoli, cînd daplînge faptul că poetul n-a ştiut să se oprească la primele *Myricae* şi să dezvolte temele care corespundeau adevăratei sale personalităţi: „E inutil, sîntem de acord, să apelăm la dacă şi la dar; totuşi nu putem evita gîndul că Pascoli ne-ar fi dat probabil mult mai multă poezie adevărată, dacă fascinaţia temelor tragice şi eroice laolaltă cu nenorocirile familiale nu l-ar fi împins, aş spune în mod fatal, să deformeze în sensul şi în tonul cerut de acele teme adevărata sa personalitate poetică, aşa cum ne apare ea cel mai limpede în Myricae” 1. Pentru că, dacă ar fi fost aşa, Pascoli nu ne-ar fi dat singura şi adevărata descoperire pentru care rămîne în istoria culturii şi a poeziei noastre. Şi pentru că orice discriminare a unor elemente istoriceşte dobîndite de personalitatea poetului (chiar dacă aparent false şi îndepărtate de adevărata poezie) este întotdeauna arbitrară, iar datoria unei critici cu adevărat ştiinţifice nu este aceea de a le distinge spre a le ignora, ci de a le lua pe toate în consideraţie şi de a le explica spre a reconstitui pe baza tuturor datelor adevărata personalitate a scriitorului.

★

Recapitulînd acum în minte caracteristicile poeticii pascoliene, putem evidenţia unele trăsături care ne îngăduie să fixăm fizionomia poetului. Să vedem. Poetul coincide cu copilul care este în noi: ba mai mult, vîrsta cu adevărat poetică este aceea a copilăriei şi poezia cea mai autentică se consumă în amintirea copilăriei. Poezia nu se născoceşte, ci se descoperă, pentru că ea se află în lucrurile înseşi: în ele trebuie să ştim să vedem *particularitatea* poetică, ceea ce poate fi realizat numai de acela care priveşte lucrurile cu ochi puri, ca şi cum le-ar vedea pentru prima dată. Dar un

* Ibid., p. 35. Dacă aşa ar sta lucrurile, Pascoli n-ar fi atins niciodată punctul culminant al poeticii sale, acea „înaltă imprecizie condiţionată de o înaltă precizie", care - după cum pe bună dreptate observă Contini (op. cit., p. 48) - îl leagă „de cel mai mare laborator simbolist".

astfel de mod de a privi este propriu copilului şi, prin urmare, poetul trebuie să-şi amintească şi să repete impresiile pe care le-a avut cînd era copil. Poezia trebuie să dea oricărui lucru numele său, cum fac copiii. Poezia trebuie să fie spontană şi intuitivă, lipsită de suprastructuri culturale, la fel cum este concepţia despre lume pe care o căpătăm în copilărie. Poezia duce la ştergerea urii, la o înfrăţire între toţi oamenii şi la o mulţumire cu puţin, la fel cum se petrece cu copiii. Concepţia tolstoiană şi franciscană are în vedere tocmai acest lucru: un fel de copilărie ideală a umanităţii. Lumea se află în ajunul unei noi furtuni care riscă s-o distrugă; amintirea copilăriei - reală sau ideală - pare să fie refugiul firesc al omului în faţa unor atari perspective. Elementul cel mai patetic (şi poetic) al emigraţiei se află în necesitatea părăsirii ţării şi a casei părinteşti şi, prin urmare, în nostalgia pentru propriul pămînt şi pentru lumea propriei copilării. însuşi caracterul lui Pascoli, şi îndeosebi senzualitatea sa, are excitabilitatea, irascibilitatea şi curiozitatea proprie temperamentelor

infantile. Temele poeziei sale se dezvoltă prin două motive distincte (unul de tinereţe, tîrziu-romantic şi fantastic, celălalt realist), care prin sugestiile oferite de tragedia din familie converg spre poetica *memoriei*, a amintirii copilăriei. Totul duce, aşadar, într-o singură direcţie: descoperirea copilăriei. Cu copilăria se identifică poezia, către memoria copilăriei duce travaliul său stilistic, copilăriei omenirii îi corespunde concepţia sa evanghelică şi umanitară. în felul acesta Pascoli surprinde o trăsătură *reala* a psihologiei şi a condiţiei omului modern: năzuinţa către un loc care să se sustragă haosului şi contradicţiilor societăţii contemporane, către o oază de nevinovăţie primară în care să nu ajungă ecourile violenţelor şi josniciilor vieţii, în care să se stingă contrastele şi luptele, în care să dispară problemele ce se pun fără încetare. Năzuinţă care ia naştere dintr-o dorinţă firească de evaziune de sub stăpînirea lucrurilor asupra oamenilor, din frenezia civilizaţiilor industriale, din necesităţile războaielor, de sub ordinea banului. Dorinţă pe care omul viril o înfrînează, considerînd-o drept o iluzie periculoasă şi, în consecinţă, se angajează în lupta cotidiană, dar ea rămîne, totuşi, în sufletul său ca unul din termenii dialecticii personalităţii sale şi din cînd în cînd îl fascinează şi face ca lupta sa să fie şi mai dramatică, angajamentul său mai uman şi plin de contradicţii. în literatura decadentă simbolurile acestei condiţii sînt tocmai copilăria şi satul, uneori mai mult alteori mai puţin opuse în mod explicit omului adult al oraşului. Toate componentele poeticii pascoliene contribuie la crearea acestui simbol (de aici poezia), dar contribuie şi la izolarea lui şi prin urmare la abstractizarea lui faţă de realitate în complexitatea sa (de aici limitele).

Descoperirea copilăriei lui Pascoli nu ia naştere prin urmare - şi acest lucru trebuie să fie limpede - numai dintr-o pornire intimă, din amintirea tragediei familiale sau din însăşi natura sensibilităţii sale: provine şi din aşteptarea chinuită de nelinişte a unor evenimente care aveau să

răvăşască omenirea, din teroarea insuflată de mişcarea maselor şi de reacţiunea burgheză, de războiul nemilos dintre naţiuni, de destinul crud al emigranţilor, de concepţia evanghelică la care ajunsese cu timpul. Copilăria lui este un vis de nevinovăţie şi de pace spre care îl împinge condiţia omului modern şi modul prin care el şi-o reprezintă: în ea se determină o întîlnire între elemente istorice reale şi obiective, elemente ideologice şi elemente individuale şi sentimentale. Desigur, cu cît aceste elemente isînt mai confuze, superficiale, abstracte, cu atît îşi dezvăluie această descoperire limitele, iar simbolul se arată a fi modest, monoton, static, slab alimentat de o adevărată experienţă istorică, de o adevărată dramă de viaţă, de autentice raţiuni culturale. Pentru că e adevărat că această poetică ne apare a fi mai puţin distantă de problemele reale decît *supraotnul* dannunzian, dar, e la fel de adevărat că dacă o confruntăm cu realitatea, prezintă şi ea o largă limită de abstracţie şi de retorică, se dovedeşte incapabilă s-o înţeleagă în adevărata ei esenţă. Gol şi nebulos este socialismul său, care nu ştie să ţină pasul cu dezvoltarea efectivă a mişcării muncitoreşti, a exigenţelor şi a idealurilor sale. Veleitar este naţionalismul său, care apare ca o suprastructură retorică peste constatarea iniţială a sărăciei şi slăbiciunii noastre. Retoric este şi franciscanismul sau tolstoismul său care nu e, ca în alte părţi, expresia ideologică a unor mase neputincioase să-şi rupă lanţurile şi să scape de opresorii lor. Construcţie în mare parte posterioară şocului cauzat de tragedia familială. Vag şi generic sentimentull de teroare la gîndul unei viitoare catastrofe a umanităţii. MicJburgheză poetica obiectului şi a lucrurilor mărunte, destul de îndepărtată de sensul de denunţare, de opoziţie faţă de realitatea oficială şi de descoperire a unei noi dimensiuni a omului care caracterizau venismul autentic. Exterioare şi intelectualiste simbolurile sale: Moartea, Destinul, Durerea, Poezia ş.a.m.d Viciat întregul său comportament uman, mereu perplex,

inhibat, în postură de victimă. Profilul lui Pascoli ni se prezintă astfel ca profilul unui literat conservator, mai puţin zgomotos şi intens decît cel dannunzian, dar cu mult mai ipocrit, mai penetrant şi poate mai corupător, fiind mai aderent la sensibilitatea mic-burgheză. Este profilul care i se înfăţişează şi unui foarte pătrunzător critic al poeziei pascoliene (fără a fi animat de prejudecăţi), Pasolini, care ne pune astfel în faţa „unei vieţi sentimentale viciate, a unei afeotivităţi respinse fără încetare, dar fără obiect, a unei bunătăţi informe şi infantile care pentru a căpăta un oarecare relief are nevoie de nominale aplicaţii creştine sau socialiste: în sfîrşit, a unei vieţi *reduse la o funcţie poetică*”, cu alte cuvinte la „o accepţie burgheză sau mic-burgheză, poist-romantică, a figurii tipice a scriitorului societăţii italiene de la Renaştere pînă în zilele noastre” U Descoperirile lingvistice pascoliene i se par revoluţionare „numai în sens lingvistic sau, ca să» fie mai limpede, verbal: figura umană şi literară a lui Pascoli rezultă, aşadar, a fi o variantă modernă, sau burgheză în sensul modern, a arhetipului italian” [398] [399].

Tocmai pentru că ia naştere înlăuntrul poeticii ilustrate pînă acum, cu caracteristicile şi limitele pe care le-am indicat, mitul copilăriei la Pascoli îşi găseşte un loc precis al său. Nu poate fi confundat cu acela al lui Leopardi, contrapunere disperată a iluziei faţă de realitate, nici cu acela al lui Carducci, pauză momentană a eternelor dispute sufleteşti pe care el nu vrea sau nu poate să le domolească, nici cu acela mult mai tardiv al lui Pavese, cu mult mai bogat în nelinişti intelectuale, cu mult mai tulburat de inhibiţii sexuale, cu mult mai alimentat de motive istorice. Acest mit este prima descoperire *decadenta* a copilăriei în literatura noastră. Decadentă din cauza caracterului său de *evaziune* din strînsoarea problemelor lumii moderne, de

398 P. P. Pasolini, Pascoli, ed. cit., p. 6.

399 Ibid., p. 7.

fugă de alienarea omului, de incapacitate de a se opune realităţii; şi e de ajuns să ne gîndim la ponderea pe care o au în formarea sa elemente ideologice ca lupta de clasă şi refuzul ei, lupta dintre naţiuni şi perspectivele unui nou dezastru, idealul umanitar şi rădăcinile sale psihologice şi istorice. Decadent din cauza caracterului său de *maladie*, care îi răpeşte orice seninătate, face ca sensibilitatea sa să fie şi mai acută, dar face totodată ca impresiile sale să fie împrăştiate şi morbide. Decadent datorită ponderii pe care o capătă în cadrul ei problema formală, acea căutare lingvistică şi ritmică, despre care s-a vorbit şi asupra căreia s-a exercitat critica din ultimii ani. Dar este şi o descoperire *pascoliană*, care are o vînă a ei de autenticitate, în ciuda limitelor ce derivă din cultura lui iremediabil învechită şi profesorală, din restrînsa lui experienţă umană, din însăşi întîrzierea cu care marile probleme ale epocii moderne (socialism, imperialism, industrialism, urbanism etc.) se iveau în Italia. Aşadar, matrice a unei poezii minore ce nu îngăduie o gamă prea largă de reliefuri psihologice, ce dezvăluie o lume ideală lipsită de orizont pe care e greu să construieşti o ¡poezie de largă respiraţie, dar care, cu toate acestea, ne dă o poezie foarte clară şi ne deschide drumul spre unele descoperiri ale sufletului modern ce-şi menţin astăzi valabilitatea (tocmai din cauza caracterului limitat şi al monotoniei acestor descoperiri, asupra lor se exercită - după cum a observat cu justeţe Pasolini - un *experimentalism* stilistic tinzînd „să le varieze şi să le reînoiască neîncetat” [400].

Este evident că la acest mit al copilăriei făcea aluzie, fără a reuşi să-l individualizeze cu exactitate, nici să vadă unde poate fi aşezat istoriceşte, Benedetto Croce cînd scria despre existenţa unui ideal idilic la Pascoli: „Dispoziţia idilică înseamnă tocmai acest lucru: să fugi de plinul vieţii, să urăşti marea cu furtunile ei şi să stai agăţat de părnînt” L La acest mit al copilăriei făcea aluzie şi Pasolini

400 Ibid., p. 3.

cînd vorbea de o *obsesie* a lui Pascoli „tinzînd patologic să-l menţină mereu identic cu sine însuşi, imobil, monoton”[401] [402]. Acest mit nu-i scăpa nici lui Sapegno atunci cînd reuşea să surprindă punctul critic al dezvoltării poeziei pascoliene (adică descoperirea, „îndărătul unei cazualităţi aparente de impresii, disociate”, a elementului emoţional care le recompune, a intensităţii „unei legături afective care, renăscînd din străfundul uitat al memoriei, încarcă fiecare obiect cu o valoare excepţională, cu o nouă semnificaţie, şi îl îmbogăţeşte”) [403] şi, în acelaşi timp, să vadă noutatea în „acel element de nelinişte care provenea din insatisfacţia pozitivismului şi a scientismului din secolul XIX” [404] [405]. La acest mit se refereau Chimenz, după cum am văzut, precum şi Trombatore cînd propuneau titlul de *întoarcere la San Mauro* pentru o ideală şi minusculă antologie pascoliană, deoarece acest „titlu ar putea fi luat drept deviza simbolică a poeziei sale care şi-a atins puritatea cea mai semnificativă, acea puritate preţioasă şi labilă, mai cu seamă atunci cînd, în răstimpuri, după o lungă căutare şi rătăcire, i-a fost dat să se întoarcă, cu reînnoită candoare, la patria sa ideală şi să se regăsească într-un ambiguu şi clarvăzător vis al formelor primelor sentimente, a îndepărtatelor şi prezentelor mişcări ale inimii” 3. Dar mai ales mitul acela explică modernitatea lui Pascoli, influenţa sa certă asupra poeziei italiene din secolul nostru, influenţă care, înainte de a fi determinată de descoperirile lingvistice, se datoreşte descoperirii de conţinut, tipic decadentă şi

401 B. Croce, G. Pascoli, ed. cit., pp. 111—112.

402* P. P. Pasolini, Pascoli, ed. cit., p. 3.

403 N. Sapegno, Nota sulla poesia del Pascoli, în II Ponte, nov. 1955, p. 1768.

404 Ibid., p. 1769.

405 G. Trombatore, II ritorno a S. Mauro. Comunicare la Congresul de studii pascoliene.

deosebit de adecvată modurilor de dezvoltare ale decadentismului italian.

*

Ajunşi aici, multe din problemele care au preocupat ani de-a rîndul critica pascoliană ni se par acum limpezi. Nu ne mai preocupă, de pildă, problema caracterului fragmentar sau mai puţin fragmentar al acelei poezii despre care s-a vorbit timp de cîteva decenii şi care a dus la ingenua propunere a lui Onofri de a o reparcurge în întregime, analizînd-o meticulos, spre a găsi poezii în întregime finisate şi perfecte (de altfel, Onofri, în ciuda acestor fantezii, a făcut observaţii foarte utile şi pătrunzătoare). [406] Nu ne preocupă nici faptul de a stabili în ce măsură inspiraţia iniţială din *Myricae* a fost trădată de ambiţia lui de a face o poezie de semnificaţii mai generale. Şi mai puţin încă ponderea pe care o are *misterul* în poezia pascoliană. Ştim acum că poetica lui Pascoli gravitează în jurul unor descoperiri care, cu toate limitele lor, sînt autentice; că *Myricae*-le sînt doar un moment al dezvoltării sale; că aşa-zisul *mister* este doar un sentiment de teamă, cu neputinţă de înăbuşit, pe care poetul romagnol îl nutrea în adîncul fiinţei sale şi care îşi punea pecetea pe senzualitatea sa, pe concepţia sa despre lume, pe raporturile sale cu societatea şi cu istoria. Ştim, cu alte cuvinte, că adevărata poezie în opera pascoliană o găsim în momentele în care impresia realităţii, a prezentului şi fuga de realitate şi de prezent în amintire şi în memorie vor reuşi să ajungă la o fuziune şi nu se vor înfăţişa ca două elemente suprapuse, dar totodată şi atunci cînd în acea fuziune nu se va pierde caracterul conştient al contrastului dintre ele, iar rătăcirea şi neliniştea vor căpăta un sens. Momente rare şi totuşi importante prin autenticitatea lor, prin locul pe care îl ocupă în istoria conştiinţei şi a poeziei noastre.

406 A. Onofri, G. Pascoli, în La Voce, 1916, nr. 1, 2, 5, 6, 7.

Foarte rare în *Myricae*, care gravitează mai întotdeauna între extremele unui simbolism cu totul exterior şi de colorit întunecat, ca de pildă în *Scalpitio*:

Si sente un galoppo lontano (e lâ...?)
che viene, che corre nel piano
La Morte! la Morte! la Morte!1

o amintire care nu e sugerată de o impresie reală sau prezentă, prin urmare e abstractă şi căutată, ca în *Cavallino*:

O bel clivo fiorito Cavallino ch' io varcai co' leggiadri eguali a schiera al mio bel tempo...
So ch'or sembri ¡1 paese ailor lontano lontano, che dai tuo fiorito clivo io rimirai nel limpido avvenire;[407] [408]

un ton sentenţios, concentrat şi retoric:

Oh! scruta intorno gli ignoraţi abissi: piu ti va lungi l'occhio del pensiero, piu presso viene quello che tu fissi: ombra e mistero;[409]

un impresionism descriptiv, de verism minor, care, în ciuda eficacităţii sale, nu depăşeşte cadrul sohiţei:

Al campo, dove roggio nel filare qualche pampano brilla, e dalie fratte sembra la nebbia mattinal fumare, arano...[410]

Nu trebuie să uităm însă *atacul* din *X august*, în care impresia ce i-o provoacă cerul nocturn şi stelele căzătoare se transformă, firesţte, în plîns şi în simbol-amintire al rîndunicii ucise:

San Lorenzo, io lo so perché tanto di stelle per l'aria tranquilla arde e cade, perché sí gran pianto nel cóncavo cielo sfavilla.
Ritornava una rondine al tetto:

---

407 Cf. G. Pascoli, Poesie, ed. cit., pp. 13—14.

408 Ibid., p. 28.

409 Ibid., p. 33.

410 Ibid., p. 45.

Tuccisero: cadde tra spini: ella aveva nel becco un insetto: la cena de' suoi rondinini.[411]

Şi mai mult *Novembre*, în care amintirea celor morţi se naşte din contrastul dintre iluzia primăverii şi realitatea mărăcinelui uscat şi a plantelor plăpînde:

Gemmea l'aria, il sole cosi chiaro che tu ricerchi gli albicocchi in fiore, e del prunalbo l'odorino amaro senti nel cuore...

Ma secco é il pruno, e le stecchite piante di nere trame segnano il sereno, e vuoto il cielo, e cavo al pié sonante sembra il terreno.

Silenzio intorno: solo, alie ventate, odi lontano, da giardini ed orti, di foglie un cader fragile. É l'estate, fredda, dei morţi.!

Sogno anticipează într-un fel ciclul *Ritorno a S. Mauro* şi ne poate da o idee de cît sînt de departe chiar şi cele mai bune dintre *Myricae* de unele din poeziile ulterioare:

Per un attimo fui nel mio villaggio, nella mia casa. Nulla era mutato.

Stanco tornavo, come da un viaggio; stanco al mio padre, ai morţi, ero tornato.

Sentivo una gran gioia, una gran pena; una dolcezza ed un'angoscia muta.

Mamma? - £ lâ che ti scalda un po' di cena.

Povera mamma! e lei, non l'ho veduta.1

în timp ce *1 due cugini* care este, fără îndoială, cea mai complexă dintre poeziile din *Myricae* (şi, de fapt, apare numai în ediţia din 1897), deşi nu este scutită de unele din defectele semnalate de Crace, aparţine creaţiei majore a lui Pascoli. Iubirea dintre cei doi verişori şi apoi spaima şi plînsul copilului mort, care rămîne mic pe cînd logodnica sa creşte, ne introduc în motivul cel mai tipic al poeziei pascoliene, contrastul dintre copilărie şi maturitate.

---

411 Ibid., p. 72.

* Ibid., pp. 89—90.

Tu piccola sposa crescesti: man mano intrecciavi i capelli, man mano allungavi le vesti. [412] [413] [414]

Şi micul ei verişor simte, cu sensibilitatea lui de copil, acum, de cînd este mort, în mai mare măsură, că ea a devenit alta, că aparţine unei lumi care o tulbură, unei lumi care pentru el rămîne necunoscută şi neînţeleasă:

Tu l'ami, egli t'ama tuttora; ma egli col capo non giunge al seno tuo nuovo, che ignora.

Egli esita: avanti la pura tua fronte ricinta di un nimbo, piangendo Tantica sventura tentenna il suo capo di bimbo. *

In *Myricae* nu se merge mult mai departe de aceste exemple. Ceea ce e mai bun în poezia pascoliană trebuie căutat în producţia ulterioară (şi mai ales în *Primi poemetti* şi în *Canti di Castelvecchio*). Aici poezia amintirii capătă o cu totul altă respiraţie. Este sunetul cimpoaielor:

suono di chiesa, suono di chiostro, suono di casa, suono di culla, suono di mamma, suono del nostro dolce e passato pianger di nulla.1

Este capul descărnat al iepei breze lîngă „chipul dulce al mamei mele plîngînd" şi solemnitatea momentului în care ea răspunde după cum poate:

Ora i cavalli non frangean la biada: dormian sognando il bianco della strada.

La paglia non battean con l'unghie vuote: dormian sognando il rullo delle ruote.

Mia madre alzo nel gran silenzio un dito: disse un nome... Sono alto un nitrito. [415] [416]

---

412 Ibid., p. 103.

413 Ibid., p. 118.

414 Ibid., p. 119.

415 Ibid., p. 466.

416 Ibid., p. 575.

Este întoarcerea în idilicul sat al copilăriei, ca prin miracol suspendat între realitate şi vis, în *Le rane*:

Ho visto inondata di rosso la terra dai fior di trifoglio...[417]

Este discuţia sa imaginară cu mama:

„Sai, dopo la disgrazia, ci ristringemmo un po'..."

„E comprero leggiadre vesti alle mie fanciulle, e l'abito di tulle alia lor dolce madre" [418].

Dar motivul copilăriei se afirmă mai cu seamă atunci cînd reuşeşte să se sustragă tentaţiei autobiografice şi să se obiectiveze, ca în *11 soldato di S*. *Piero in camţo* 1 şi încă mai mult în *Italy*[419] [420]. Această poezie, asupra căreia atît Getto cit şi Sapegno au atras 'de curîn'd atenţia cititorilor, îşi găseşte în îndrăzneaţă structură lingvistică (un amestec de italiană, italo-americană şi engleză) expresia cea mai potrivită pentru o situaţie în care motivul copilăriei se manifestă în toată complexitatea sa. Aici nu este atît (sau numai) npstalgia după anii tinereţii, ci contrastul dintre civilizaţia nouă, cea americană, şi felul de trai patriarhal al bătrînilor părinţi ţărani:

Ghita diceva: „Mamma, a che filate?

Nessuna fila in Mérica. Son usi d'una volta, del tempo delle fate.

Oh yes! filare! Assai mi ci confusi da bimba. Or c'é la macchina che scocca d'un frullo solo centomila fusi..." [421]

dintre viaţa aventuroasă a afacerilor, a căutării obositoare a banului şi a succesului, şi nevoia de odihnă:

„molti bisini, *oh yes*... No, tiene un frutti - stendo... *Oh yes*, vende checche, candi, scrima...

Conta moneta: pub campar coi frutti...

---

417 Ibid., p. 578.

418 Ibid., pp. 582 şi 584.

419 Ibid., pp. 186—190.

420 Ibid., pp. 275—296.

421 Ibid., p. 282.

Il baschetto non rende come prima *Yes*, un salone che ci ha tanti bordi...

Yes, l'ho rivisto nel pigliar la stima...

Il tramontano discendea coi sordi brontoli. Ognuno si godeva i cari ricordi, cari ma perché ricordi:

quando sabarcari dagli ignori mari scorrean le terre ignote con un grido straniero in bocea, a guadagnar danari per farsi un campo, per rifarsi un nido..." [422]

dintre fetiţa plăpîndă şi bolnavă, născută în bunăstare pe pămînt străin, şi aerul bun, viaţa simplă şi sănătoasă, a patriei părinţilor:

Quando tu sei venuta, o rondinella, t'hanno pur salutata le campane;

ti viene incontro il nonno con l'ombrella, ti s'e strusciato alle gambine il cane.

Pioveva; ma tu, bimba, eri coperta; trovasti in casa il latte caldo e il pane.

11 tuo nonno ansimava su per Terţa, la tua nonna pregava al focolare.

Brutta la casa, si, ma era aperta, o mia figliola nata in oltremare. *

Dar momentele cele mai înalte şi mai complexe ale poeziei pascoliene trebuie căutate în acele poezii în care contrastul dintre prezent şi trecut, dintre impresie directă şi simbol, dintre maturitate şi copilărie se prezintă în modul cel mai conştient şi dă naştere unui profund sentiment de rătăcire, de tulburare şi de nelinişte. Este vorba de peisajul învăluit în ceaţă care ascunde „lucrurile îndepărtate" în spaţiu şi trezeşte direct dorinţa de a nu vedea nici măcar lucrurile îndepărtate în timp, „ceea ce e mort":

Nascondi le cose lontane, tu nebbia impalpabile e scialba, tu fumo che ancora rampolli su l'alba, da' lămpi nottumi e da' crollt d'aeree frâne!1

---

422 Ibid., p. 280.

£ Ibid., pp. 289—290.

Sau tulburarea în faţa actului sexual, al zămislirii unei noi vieţi, care sensibilităţii infantile a poetului îi apare plină de mister şi de vrajă, şi pare să se întindă de la fereastra iluminată în noapte la întreaga natură înconjurătoare. Tulburarea aceea care inspiră poate poezia cea mai desăvîrşită a lui Pascoli, *Gelsomino notturno* (şi pentru a înţelege cum trebuie neliniştea tainică, e bine să ne amintim cele spuse despre senzualitatea sa şi despre raporturile cu surorile sale):

E s'aprono i fiori nottumi, nell'ora che penso ai miei cari,
Sono aparse in mezzo ai vibumi le farfalle crepuscolari...
Per tutta la notte s'esala l'odore che passa col vento Passa il lume su per la scala; brilla al primo piano; *s'k* spento...
f, l'alba: si chiudono i petali un poco gualciti; si cova, dentro 1'uma molie e segreta, non so che feliciţi nuova. *

De notat că aici raportul dintre impresia directă şi simbol nu este niciodată de juxtapunere şi că simbolul este implicit chiar în cuvintele care exprimă lucrurile: *se deschid*, florile nocturne, au *calicii deschise*, *se raspîndeşte mirosul*, *se închid petalele*, *boţite*, *se cloceşte*, *receptacol moale şi tainic*. De notat că întreaga poezie este dominată de atracţia şi neliniştea tipic infantilă care marchează sfîrşitul copilăriei şi intrarea în lumea celor adulţi. Sau este vorba, în afară de aceasta (în *La mia sera*), de pacea pe care o inspiră un amurg senin după o zi de furtună şi, ca în *Nebbia*, de dorinţa de odihnă, de uitare, de evadare din gînduri şi din durere, de a adormi ca atunci cînd era copil:

Don... Don... E mi dicono, Dormi! mi cantano, Dormi! sussurano,
Dormi! bisbigliano, Dormi! lâ, voci di tenebra azzurra...
Mi sembrano canti di culla, che fanno ch'io torni com'era... sentivo mia madre... poi nulla... sul far dalia sera,1

Sau (în *La tessitrice*) de dragostea trecută, de femeia moartă care trăieşte acum numai în suflet:

Mi son seduto sulla panchetta come una volta... quanti anni fa?

Ella, come una volta, s'e stretta sulla panchetta. [423] [424]

Mi se pare că acestea ar fi momentele cele mai autentice ale poeziei pascoliene, acelea în care poetul romagnol a cunoscut, pentru noi toţi şi pentru totdeauna, ceva care aparţine conştiinţei noastre de oameni moderni.

SFÎNTUL

DATA oficială a naşterii sfîntului ar putea fi fixată la 16 decembrie 1900, cînd *La nuova Antologia* a publicat prima parte din *Piccolo mondo moderno*. Dar exacta biografie a lui Fogazzaro, scrisă de Piero Nardi, ne informează că elaborarea romanului începuse încă din 1896 [425]. Aşadar, sfîntul se naşte între 1896 şi 1900, fiind şi el contemporan cu supraomul. Este întruchipat de Piero Maironi, fiul celebrilor protagonişti din romanul fogazzarian de mai mare succes, *Piccolo mondo antico*.

Piero Maironi, a cărui viaţă cunoscuse o dramatică întorsătură, este chemat la căpătîiul soţiei sale muribunde (redevenită normală pe neaşteptate după patru ani de demenţă) tocmai în clipa cînd era pe punctul de a ceda definitiv iubirii unei alte femei; el simte cum îi revine credinţa pe care o pierduse şi este fulgerat, cînd nici nu se aştepta, de o viziune care îi arată că Dumnezeu l-a chemat să îndeplinească o mare datorie: „Slujba era la *Sanctus*. Am îngenuncheat. La consacraţiune mi-am acoperit faţa cu mîinile şi am văzut, am văzut într-adevăr că în palmă erau scrise cinci cuvinte, tocmai acele cuvinte pe care în adolescenţă, în fervorile mele mistice, cînd îmi imaginam propria-mi moarte, aş fi dorit să le pot citi pe peretele din faţa patului: *Magister adest et vocat te*. Le vedeam mari, albe pe un fond negru. Pe urmă, către sfîrşitul slujbei, stînd în continuare îngenuncheat şi cu ochii deschişi, mi s-a întîmplat un lucru teribil: am avut viziunea instantanee,

423 Ibid., p. 541.

424 Ibid., pp. 581.

425 P. Nardi, Fogazzaro — Vita, Milano, Mondadori, 1938, p. 525.

fulminantă a vieţii mele viitoare şi a morţii mele. Dacă închid ochii le văd şi acum! O, spuneţi-mi, spuneţi-mi, don Giuseppe, sînt însetat să mă dărui cu totul lui Dumnezeu, dar trebuie într-adevăr să cred că viziunea mi-o trimite El, că este prin voia Sa? Pentru că, după cît îmi dau seama, este o poruncă precisă. E vorba acum de o renunţare completă şi, mai tîrziu, cînd va vrea Dumnezeu, de o responsabilitate foarte gravă pe care trebuie să mi-o impun, de o acţiune personală extraordinară pe care s-o exercit în mod public în sinul Bisericii" U Se hotărăşte astfel să renunţe la bunurile pe care le posedă şi să se retragă din lume: dispare fără -urmă, încredinţîndu-i sfătuitorului său spiritual, don Giuseppe Flores, un plic sigilat în care se află relatarea detailată a viziunii sale. Vom vedea mai încolo despre ce este vorba. Acum, doar vom încerca să identificăm elementele ce contribuie la această criză hotărîtoare pentru personalitatea lui Piero Maironi. Să lăsăm deoparte pentru moment componenta sexuală care există şi la el (de altfel, nici Fogazzaro nu o ascunde). Să examinăm în schimb celalalte aspecte. Iniţial, Piero Maironi face parte din partidul clerical şi este ales chiar primar. Dar după o scurtă experienţă e dezgustat de acest partid; sub mantia religiei şi a orientărilor creştine se ascund prea multe dispute, vorbărie, meschinării, interese personale. Acestui partid îi lipseşte tensiunea ideală necesară pentru a realiza cu adevărat o societate creştină: „Simţeam pe atunci că între mine şi tovarăşii mei de partid existau disonanţe profunde, că o acţiune comună cu ei, o acţiune *ex corde*, nu ar fi fost posibilă pentru mine. Mi se părea că au apă în vine, apă sfinţită, dacă vreţi, dar care nu semăna de loc cu sîngele plin de foc mocnit pe care-l simţeam în mine, şi recădeam într-un fel de letargie, îmbărbătîndumtă cu speranţa neroadă că în adîncul meu există o forţă necunoscută care se apropie de un moment hotărîtor"2. Este cuprins de un adînc dezgust faţă de mediul înconjurător: „dezgust faţă de scrupulele socrului meu care

vorbeşte tot timpul de umilinţă creştină, care îşi îndoaie genunchiul în faţa Episcopului şi ar merge [426]

în patru labe pe scările tuturor ministerelor ca să fie numit senatordezgust faţă de unele persoane cuvioase care veneau să se plictisească în fiecare seară în casa Scremin, ca să mănînce ca nişte hămesiţi o dată pe săptămînă; dezgust faţă de atîtea alte persoane cucernice, sau avare, sau clevetitoare, invidioase pe toţi şi pe toate sau feroce faţă de bietele suflete care s-au lăsat tîrîte de o pasiune ilicită; dezgust faţă de formalismele ipocrite, faţă de idolatriile superstiţioase, faţă de tot soiul de adulaţii existente printre oameni... Şi acestea sînt o mică parte din meschinăriile, din măruntele ambiţii, din măruntele uri care colcăie în jurul meu!" 1 Acest dezgust nu priveşte numai partidul clerical sau moravurile unor anumiţi catolici, ci e îndreptat şi împotriva liberalilor, „oameni gata oricînd să-i braveze pe cei care nu dau palme sau nu se bat, oameni darnici în fraze sentimentale şi z,gînciţi la bani, oameni cărora cît trăiesc le e frică de apa sfinţită, iar cînd e să moară - de diavol, militînd cînd pentru Roma, cînd pentru monarhia liberală, de care, sînt gata să jur, cel puţin la trei din patru nici nu le pasă!" [427] [428] Şi se extinde la întreaga ordine a Italiei postrisorgimentale. Desigur, nu i se pot atribui lui Fogazzaro ideile pe care el le pune în gura unui ciudat personaj de al său care constată că în Italia se practică o cerşetorie universală, „cea abjectă a străzilor, cealaltă, ceva mai curăţică, a anticamerelor, cea greţoasă a cabinetelor" [429]; care se bucură de duhoarea ce o emană

---

426 A. Fogazzaro, Piccolo mondo moderno, Milano, Mondadori, 1930, pp. 394—395.
Ibid., p. 62.

427 Ibid., pp. 70—71.

428I bid., p. 71.

429! Ibid., p. 346.

rînduielile economice, administrative şi parlamentare pentru că e un semn al corupţiei şi al apropiatei lor prăbuşiri; că nici un partid nu va scăpa de o astfel de putrefacţie, nici partidul socialist „cu murdarele lui cămăşi plebee şi cu căpeteniile sale tăvălite în grăsime burgheză” [430], nici cel liberal, „cu retorica lui mucegăită, sceptic şi egoist” [431], şi nici chiar cel clerical, „cu religia lui stricată, prost conservată în oţet” [432]. Dar atitudinea lui Maironi, în ansamblul ei, în faţa mediului care îl înconjoară nu ne facesă avem o apreciere mult prea diferită de cea pe care am citat-o. El simte nevoia „unei acţiuni intense” 1, a efectuării unei profunde transformări, este devorat de o nelinişte şi de o nemulţumire care nu-şi găsesc pace nici în iubirea pentru Jeanne. în această situaţie, Italia postrisorgimentală îi apare josnică şi meschină, lipsită de avînturi, de programe, de idealuri; atît clericalii cît şi liberalii i se par cuprinşi de toropeală. O mai mare simpatie îi inspiră programul socialist, prin propunerile sale de înnoiri mai radicale, dar elementele mai avansate ale acestui program, el le simte prezente în doctrina creştină. Ar fi putut, prin urmare, să fie cuprins de pasiunea elaborării „unei legislaţii sociale creştine” [433] [434], dacă n-ar fi găsit în jur decît dezinteres, ipocrizie, invidie, ambiţii. Astfel că sila şi insatisfacţia faţă de structurile societăţii italiene merg pîtnă la Biserică în ansamblul ei şi' chiar pînă la credinţa catolică. Cum e posibil, se întreabă el, ca „această lume josnică, această lume măruntă, rea, neroadă... să se afle, tocmai ea singură, în posesia adevărului, a tainei întregii Fiinţe, a tainei sufletului uman, a tainei sorţii care ne

430 Ibid., p. 347.

431I bid.

432I bid.

433 Ibid., p. 160.

434 Ibid., p. 62.

aşteaptă”?[435] Don Giuseppe Flores - sacerdotul demn, singurul personaj stimat de Maironi, dacă-l exceptăm pe comandor, om politic liberal, dar sincer credincios, onest, obiectiv şi caritabil - poate răspunde că nu e drept şi cu temei să judecăm Biserica şi credinţa pornind de la comportarea unor persoane, oricît ar fi de mare numărul lor, dar pentru a fi convingător trebuie să facă apel la fundamentele raţionale ale credinţei, la datoria omului cult de a pune „concepţia sa despre adevărul catolic deasupra concepţiei populare şi infantile” [436] şi trebuie, îndeosebi, să facă o concesie foarte importantă: „Vedeţi, eu aş putea chiar să admit că apostolii au venit pe lume să propovăduiască o înălţare a spiritului creştin al Bisericii, dar să ieşim din ea pentru că astăzi în partea ei umană ea nu mai corespunde idealului pe care ni î-am format? Atunci, dacă sîntem patrioţi, să plecăm în exil! Nu?” 1 Şi, într-adevăr, nu-l convinge pe Piero care îşi dă seama „că viaţa a început să se retragă din întreaga Biserică catolică, că totul în ea este învechit, începînd cu cuvîntul Vaticanului şi terminînd cu al ultimului diacon de ţară”[437] [438]. Cînd Piero întîlneşte un scriitor francez de mare talent, „care se declara catolic” [439] şi concepea dogma catolică într-un chip nou şi îndrăzneţ, îi obiectează: „Dar dumneavoastră nu sînteţi catolic! La care scriitorul îi răspunde: „Aşa cum este înţeles îndeobşte cuvîntul, nu, nu sînt” [440]. Şi tot aşa nu este catolic în felul în care este îndeobşte înţeles acest cuvînt nici Don Giuseppe Flores, care era foarte prudent, „dar

435 Ibid., p. 71.

436* Ibid., p. 78

437 Ibid., p. 79.

438 Ibid., p 161.

439 Ibid., p. 336.

440 Ibid.

putea să jure că nu înţelege catolicismul la modul unui Quaiotto, al unui Zâupa, al teologiei oficiale sau al temporaliştilor de la Vatican” [441]. Şi atunci? „De ce oamenii ca el, ca francezul acela, nu vorbesc ca să audă toţi? De ce nu îi readuc pe fraţii lor la adevăr? De ce nu încearcă o reformă a Bisericii lor, de ce nu se ridică, dacă e cazul, împotriva despoţilor, cel puţin împotriva celor anonimi? Piero îi spusese acest lucru francezului şi francezul îi răspunsese: Pentru a face aşa ceva trebuie să fim sfinţi. Şi de ce nu sînt sfinţi? De ce nu devin? E atît de greu să te lipseşti de averi şi de plăceri?” [442].

în felul acesta ia naştere sfîntul, în care, lăsînd deoparte, pentru moment, factori erotici şi sentimentali, se întîlnesc ca elemente determinante: dezgustul provocat de realitatea italiană postrisorgimentală; conştiinţa acută a necesităţii unei mari răsturnări, mai cu seamă morală şi de idei; sentimentul că organismul cel mai potrivit, prin natura sa, să opereze această răsturnare, Biserica, este, în schimb, inadecvat şi învechit; convingerea că o atare reînnoire poate fi realizată nu de organisme sau instituţii colective, ci de acţiunea şi de voinţa prodigioasă a unui ins excepţional.

*

Programul sfîntului este expus pe larg în întîlnirea pe care Piero Maironi (devenit, în pustnicia sa, simplu, Benedetto), o are cu ponteficele: întîlnire ce constituie momentul-cheie al romanului care continuă întîmplările din *Piccolo mondo moderna* şi care se intitulează întocmai, *Il Santo* 1 (publicat în noiembrie 1905, dar început în iulie 1901)[443] [444]. E necesar în primul rînd, potrivit lui Benedetto, ca Biserica să depăşească sciziunea care s-a produs între adevărul religios

441 Ibid.

442 Ibid., pp. 336—337

443 A. Fogazzaro, Il Santo, Milano, Mondadori, 1931.

444 Cf. P. Nardi, op. cit., p. 567.

şi adevărul ştiinţei, şi, în loc să se războiască, sau, în cel mai bun dintre cazuri, să se arate neîncrezătoare faţă de cuceririle gîndirii moderne, să caute să dea dogmelor sale o bază tot mai raţională. E necesar, în al ¡doilea rînd, să depăşească concepţia ipocrită ¡şi foarte răspîndită, alimentată tocmai de interpretarea pur formală a doctrinei, că e suficient respectul exterior al practicilor cultului pentru a fi ¡buni creştini: „Sfinte Părinte, astăzi puţini creştini ştiu că religia nu este, în esenţă, adeziune a intelectului la formule de adevăr, ci că este, în esenţă, acţiune ¡şi viaţă potrivit acestui adevăr, şi că adevăratei Credinţe nu-i corespund numai datorii religioase negative şi obligaţii faţă de autoritatea ecleziastică”[445]. Puţini ştiu acest lucru şi aceştia sînt persecutaţi ca eretici, constrînşi la tăcere, în timp ce se înmulţesc „cucerniciile exterioare” [446] şi se neglijează „practica şi învăţătura rugăciunii interioare” [447]. E necesar, în al treilea rînd, să fie combătut spiritul de dominaţie al clerului. Acesta „a suprimat sfînta şi străvechea libertate catolică” [448]. Acesta „caută să facă din supunere, şi atunci cînd nu este datorată prin lege, cea dinţii dintre virtuţi. El ar vrea să impună supuneri ce nu sînt obligatorii, deziceri împotriva conştiinţei, să ia cotmanda peste tot unde un grup de oameni se asociază pentru o operă bună, şi, dacă aceştia declină comanda, să le refuze ajutorul. Urmăreşte să extindă autoritatea religioasă chiar şi în afara cîmpului religios. Lucrul acesta îl ştie Italia, Sfinte Părinte. Dar ce este Italia? Nu pentru ea vorbesc eu, oi pentru toată lumea catolică... Sfinte Părinte... să aveţi consilieri publici, iar episcopii să fie adunaţi adeseori în Concilii naţionale, iar poporul să participe la alegerea

445 A. Fogazzaro, II Santo, cd. cit., p. 321.

446 I bid., p. 323.

447 I bid.

448 I bid., p. 324.

episcopilor alegînd oameni iubiţi şi respectaţi, şi ep’scopii, în loc să stea închişi în episcopatele lor ca nişte principi orientali1, să vină în mijlocul poporului nu numai ca să treacă pe sub arcuri de triumf şi să fie salutaţi cu dangăt de clopote, ai pentru a cunoaşte mulţimile, şi a le povăţui să se conducă după chipul şi asemănarea lui Hristos” *1*. E necesar, în al patrulea rînd, să se combată „spiritul de avariţie” [449] [450], nu numai în sensul de a indica sacerdoţilor un mod de viaţă mai apropiat de sărăcia iniţială a Bisericii, ci şi în sensul de a alunga din minţile lor orice respect pentru bogăţie, de a-i învăţa să nu fie „prea îndatoritori cu lacomii de avere”[451]. „Unii din ei îşi pleacă fruntea cu respect în faţa celor care au mult numai pentru că au mult, alţii îi linguşesc pe cei care rîvnesc să aibă mult, şi printre cei care propovăduiesc cuvintele şi pilda lui Hristos sînt prea mulţi cei care cred că le.sînt îngăduite plăcerea pompei, şi onorurile bogăţiei, şi aderarea sufletească la tot lanţul de comodităţi ale bogăţiei. Sfinte Părinte, spune clerului să se poarte altfel cu lacomii de avere, fie ei bogaţi, ori săraci, să folosească altfel mila care dojeneşte, care ameninţă, care ceartă”. [452] Mai mult, chiar dacă acest lucru nu se poate face într-o zi, să fie pregătită ziua în care preoţii „vor trăi săraci din datorie, aşa cum tot din datorie trăiesc în castitate”[453]. Vor scădea ca număr. în sfîrşit, este necesar să fie combătut spiritul de imobilitate împotriva căruia se ridică catolicismul progresist şi din cauza căruia sint menţinute forme, obiceiuri, moravuri ce repugnă unei conştiinţe moderne; trebuie ca Papa să iasă din Vatican şi să reia contactul cu mulţimile de credincioşi.

449> Ibid.

450 Ibid., p. 325.

451 Ibid.

452 Ibid.

453 Ibid., p. 326.

Papa nu-l contrazice pe Piero Maironi. Spune numai că este obosit şi prea bătrîn ca să poarte o asemenea bătălie şi că, pe de altă parte, atunci cînd ia hotărîri trebuie să ţină seama „de capacităţile diverse, de mentalităţile diverse ale atîtor milioane de oameni” h Continuă totuşi să-l vadă pe Benedetto, şi tocmai pentru a nimici influenţa pe care acesta ar putea-o avea asupra pontifului, birocraţia de la Vatican (în înţelegere cu birocraţia statului laic) pune la cale o con juraţie pentru a-l îndepărta din Roma.

Reforma bisericească pe care o are în vedere Maironi nu trebuie, aşadar, să se producă printr-o ruptură, ci din interior, cu sprijinul unei părţi din ierarhia eclesiastică, cea mai vie şi mai luminată. Acţiunea propusă de Giovanni Selva (gînditorul care îi inspiră lui Piero Maironi ideile) este mai ales o acţiune tinzînd spre crearea unei opinii publice, înlăuntrul comunităţii de credincioşi, care să influenţeze ierarhiile şi să le împingă spre o reformă: „Sîntem destui catolici, în Italia şi în afara Italiei, eclesiastici şi laici, care dorim o reformă a Bisericii. O dorim fără rebeliuni, înfăptuită de autoritatea legitimă. Dorim reforma învăţămîntului religios, refonna cultului, reforma disciplinei clerului, reforme chiar şi în ocîrmuirea supremă a Bisericii. Pentru aceasta avem nevoie să creăm un curent de opinie care să împingă autoritatea legitimă să acţioneze în conformitate fie chiar şi peste douăzeci, treizeci, cincizeci de ani” [454] [455]. Şi asupra obedienţei se revine adeseori în această carte, chiar dacă se precizează că este vorba de o obedienţă „exercitată cu normele cuvenite” [456]. Substanţa reformei este dată de fuziunea a două elemente: cel al creştinismului primitiv (sărăcia, rugăciunea interioară, comunicarea directă cu Dumnezeu, democraţia internă a comunităţii credincioşilor) şi cel al punerii de acord cu

454 Ibid., p. 331.

455 Ibid., p. 55.

456 Ibid., p. 62.

cuceririle ştiinţei şi ale societăţii moderne (este simptomatică în acest sens tentativa lui Giovanni Selva de a explica exaltarea purităţii şi a castităţii prin dezvoltarea speciei şi prin legile evoluţiei)1.

în concluzie se poate spune că programul sfîntului cuprinde trei serii de probleme: seria raporturilor dintre Biserică şi noul stat italian (şi nu numai italian), seria raporturilor dintre doctrina catolică şi cuceririle vastei mişcări ştiinţifice care a luat naştere în secolul XIX şi cea a unei reforme în sinul Bisericii, concepută ca întoarcere la funcţia mistică a revelaţiei şi, în acelaşi timp, ca punere de acord a structurilor eclesiastice cu exigenţele societăţii contemporane.

★

Sfîntul a avut, dacă e posibil acest lucru, o şi mai mică trecere decît supraomul în ochii criticii. Papini a fost, cred, singurul dintre criticii nefăcînd parte din ceata de *credincioşi* ai lui Fogazzaro, care în *Leonardo* a căutat să-l apere: „Să-ţi închipui un sfînt în societatea noastră modernă, să-l faci să acţioneze şi să vorbească, să-l pui să facă minuni, să faci din el un simbol al unei reforme profunde a uneia din cele mai mari religii ale lumii; să-l pui faţă în faţă cu pontiful şi cu primul-ministru, adică faţă în faţă cu cele mai înalte puteri care există la Roma, ca să spună ce gîndeşte, iată o concepţie pe care puţini în Italia ar fi avut curajul s-o exprime” 2. Era, însă, vorba de o apărare sugerată mai degrabă de „măreţia perspectivei” şi de intenţia polemică faţă de veşnic aceleaşi romane cu veşnicele lor tipuri „de femeie adulteră, de om de lume epicureu, de supraom lipsit de noroc şi de apostol umanitar” s, sugerată, deci, mai degrabă de exigenţele luptei culturale în care se angajase Papini în acei ani, decît de o reală apreciere obiectivă. Cît pri-

1 Ibid., pp. 48-49.

2 G. Papini, *Il Santo*, în *Leonardo*, oct.-dec. 1905. Cf. şi G. Trombatore, *Fogazzaro*, Milano, Principato, 1938, p. 194.

3 Ibid., p. 194.

veşte ideologia lui Fogazzaro, un cuvînt care atunci a apărut ca decisiv (fiind considerat la fel şi în zilele noastre) a fost spus de eseul lui Benedetto Crace, apărut în al doilea număr al revistei sale care, vreme de cîteva decenii, avea să domine cultura italiană *1*. Croce rezuma în cîteva rînduri, nu fără oarecare dispreţ, elementele de bază ale acelei ideologii: în cîteva rînduri o lichida pe plan filozofic. Apoi adăuga: „Sînt de ajuns aceste cîteva consideraţii, pentru că noi nu trebuie să criticăm aici ideile sale abstracte şi nici să stabilim legătura pe care o au cu mişcările sociale şi politice din ultimele decenii, trebuie să ne 9trăduim să-i înţelegem arta” [457] [458]. Din păcate, ne pune în gardă Croce, Fogazzaro nu se mulţumeşte să-şi expună aceste idei în eseuri sau discursuri, ci are pretenţia să le aducă în romane, să le amestece în arta sa, care „ori de cîte ori se pune în slujba ideilor sale, decade, ajungînd să fie o artă inferioară sau exterioară, după cum vreţi s-o luaţi” [459]. Dar, pe de altă parte, din fericire pentru el, Fogazzaro nu este tot în ideile sale: în el „există şi un altul; şi după ce am dat înlături acea parte din el pe care mulţi o admiră şi care din punct de vedere material este cea mai mare iar din punct de vedere calitativ cea mai proastă din opera sa, putem s-o indicăm pe cealaltă, care face din el un artist, nu foarte mare, dar artist, în ciuda tezelor şi a mîzgălelilor sale idealist-senzuale, Fogazzaro a înscris o pagină frumoasă în istoria literaturii noastre” [460]. Acest „în ciuda” a rămas la baza întregii critici care s-a scris despre el, dacă exceptăm

457 Acum în B. Croce, La letteratura della nuova Italia, voi. IV, Bari, Laterza, 1954, pp. 130—141.

458 Ibid., p. 131.

459 Ibid., p. 132.

460 Ibid., p. 137.

frumosul eseu al lui Tommaso Gallarati-Scotti.[461] Am putea repeta şi în acest caz observaţiile pe care le-am făcut privitor la supraom şi la copil: că a înlătura acea ideologie ca pe un bagaj superfluu şi stînjenitor poate să fie o treabă comodă, dar nu corespunde exigenţelor unei cercetări ştiinţifice. Ideologia aceasta este o parte componentă a operei fogazzariene, de ea este legat ceea ce este caduc, abstract, veleitar în această operă, dar şi ceea ce, întîmplător, poate fi valabil. Datoria criticului este s-o examineze aşa cum se prezintă ea şi să stabilească ponderea pe care o are în ansamblul operei lui Fogazzaro, funcţia, în bine sau în rău, pe care sfîrşeşte prin a o îndeplini. Acest „în ciuda" nu are sens într-o critică literară cu adevărat ştiinţifică. Şi pe urmă, în cazul lui Fogazzaro are şi mai puţin sens decît în cazul supraomului şi al copilului. Pentru că la Fogazzaro apariţia unor atari idei şi întoarcerea la religie coincide, în timp, cu apariţia vocaţiei romaneşti, adică forma de artă care îi va fi proprie. Pentru cine citeşte cu atenţie biografia sa, e limpede că între formaţia de tinereţe şi începutul unei activităţi poetice în care a depus destul zel există o lungă perioadă de inerţie, cuprinzînd aproximativ un deceniu, de cînd s-a mutat la Torino în 1860 şi pînă cînd a început să redacteze *Miranda* în 1871. Starea sufletească a poetului în ultima parte a acestei perioade este clar mărturisită în *Memoriile* sale: „Cred că din punct de vedere moral au fost zilele cele mai mărunte din viaţa mea. îmi pierdusem încrederea, nu visam nici glorie nici iubire, trăiam viaţa cea mai materială, cea mai stupidă. Numi amintesc cît a durat această perioadă în întregime senzuală. îmi amintesc numai că m-am trezit în Valsolda, după o uşoară boală, scotocind prin vechile mele hîrţoage,

461 T. Gallarati-Scotti, La vita di A. Fogazzaro, Milano, Baldini e Castoldi, 1920. Citez prima ediţie pentru că e cea mai autentică, scrisă imediat după moartea lui Fogazzaro (deşi e publicată, din cauza războiului, abia în 1920) şi înainte ca Gallarati-Scotti să fi acceptat criticile Vaticanului.

recitind versuri scrise la treisprezece ani, în care îmi exprimam speranţa că am să ajung cîndva şi eu poet, printre cei dinţii" x. Reacţia sa, aşadar, faţă de lunga perioadă de inerţie şi de depresiune are drept bază o reluare a ambiţiei poetice, materializată în volumaşul *Miranda*. Dar din aceeaşi stare sufletească decurge, la puţin timp după aceea, şi noua sa apropiere de religie: „Eram bolnav cînd asn citit pentru

1 Ibid., p. 49.

prima dată această carte (adică *Philosophie du Credo* de Gratry, n. r. it.), acum zece ani, în lumina tristă a unei zile de noiembrie, aşezat pe iarbă într-o vale pustie şi tăcută din Euganei, nu departe de Torreglia. Cei cu care eram urcaseră pe jos la mănăstirea Rua. Eu nu puteam să merg şi îi aşteptam cufundat în lectură. Eram foarte trist atunci, în parte din cauza unor suferinţe fizice, în parte din cauza unor amărăciuni morale de tot felul. *Voiam să dobîndesc credinţă*, să-mi găsesc pacea, să mă fortific în Dumnezeu, singura pace sigură, şi nu reuşeam de fel. Am început să citesc cu dorinţă şi speranţă; eram foarte mişcat cînd am închis cartea..." 1 Nu este lipsit de importanţă faptul că *conversiunea* lui Fogazzaro are loc sub impulsul unei cărţi ca aceea a lui Gratry. Pentru că, aşa cum pe bună dreptate observă Gallarati, „în Gratry Fogazzaro a găsit latentă dorinţa sa de a nu opune religia ştiinţei, adevărul adevărului, ci de a traduce naraţiunea originilor din *Biblie* în limbajul timpului nostru. Găsea de asemenea acel sentiment foarte adînc al divinului în natură care era rădăcina adevărată a credinţei sale în evoluţie" [462] [463]. Găsea, în sfîrşit, o religie necristalizată, nebirocratizată, nematerializată, la fel cum o căuta el şi la fel cum va căuta din toate puterile s-o propovăduiască prin operele sale. Din

462 Ibid., pp. 66—67.

463 Ibid., p. 70.

aceeaşi perioadă, din mai 1872, datează şi conferinţa sa intitulată *Dell'ăvvenire del romanzo in Italia* [464]. Despre ea vom vorbi mai încolo. Pentru moment ne grăbim să notăm că, înainte de *conversiune*, Fogazzaro avea la activul său puţine poezii şi nuvela poetică *Miranda*, că întreaga sa producţie romanescă, se desfăşoară sub semnul angajării religioase, că, prin urmare, sfîntul este, totodată, punct de plecare şi punct de sosire al personalităţii fogazzariene, chiar dacă, cum e şi firesc, de la început pînă la sfîrşit ne va fi dat să surprindem o lărgire şi o aprofundare a motivelor din care e constituita. Despre acest lucru, printre altele, Fogazzaro avea o conştiinţă foarte clară dacă, în martie 1898, într-o conferinţă ţinută la Paris, în care rezuma, ca să spunem aşa, canoanele poeticii sale, putea să afirme: „*Mon oeuvre toute entière trempe par les racines dans une conception du monde et de la vie dont mon être est pénétré*. *Depuis mes essais littéraires jusqu'à mes essais philosophiques*, *depuis mon premier poème jusqu'à mon dernier roman*, *tout ce qui est sorti de ma plume est fortement coloré*, *je puis bien le dire*, *du sang de mon coeur*, *ou des idées lentement*, *longuement élaborées par la pensée*, *par l'étude*, *par la vie*, *ont pénétré peu à peu*, *ont fondu dans mes amours*, *les ont rendu raisonnables et en sont devenues passionnées*" [465]. Iar noi, după cum cititorul va fi înţeles, facem parte din aceia care nu cred în poezia izvorîtă din inconştient şi care atribuie multă importanţă ideii pe care un poet şi-o face despre propria operă.

*

în dezvoltarea ideologiei lui Fogazzaro *Piccolo rnondo moderno* şi *Il Santo* reprezintă, fără îndoială, cota cea mai

464 Cf. Aţii dell'Accademia Olimpica di Vicenza, al doilea semestru 1872. Conferinţa a fost apoi publicată în volum de către Nardi (Vicenza, Jacchia, 1928)

465 Cf. Le grand poète de l'avenir, în A. Fogazzaro, Discorsi, Milano, Mondadori, 1941, p. 132.

ridicată. Sînt romanele de cea mai mare angajare programatică, care caută să întruchipeze într-un personaj (Piero Maironi - Benedetto), în întîmplările sale, în frămîntările sale interioare, în ceea ce propovăduieşte şi în misiunea sa acel complex de idei şi de atitudini pe care Fogazzaro credea că le extrage din exigenţele realităţii în care trăia. Dar principalele componente ale ideologiei sale trebuiesc căutate chiar mai înainte, pe parcursul dezvoltării personalităţii poetului.

Să începem cu prima: problema raportului, după cum s-a spus, dintre Biserică şi noile state naţionale, în particular, cu statul naţional italian.

Am văzut că atitudinea politică a lui Piero Maironi poate fi sintetizată în dezgustul său faţă de realitatea italiană post-risorgimentală şi faţă de jocul partidelor (atît liberal cît şi clerical), în condamnarea atitudinii pe care o are papa faţă de Italia şi a pretenţiei clerului de a depăşi cadrul religiei, în interesul său, fie el oît de vag, pentru o legislaţie socială. Dar componenta politică a sfîntului (e limpede că folosim de acum încolo acest termen în accepţia în care le-am folosit mai înainte pe cel de *supraom* şi de *copil*, pentru a indica totalitatea lumii ideilor fogazzariene) trebuie s-o căutăm mai cu seamă în altă parte şi, în particular, într-un roman care poate fi definit drept manifestul politic al lui Fogazzaro, *Daniele Cortis* Ideile lui Daniele Cortis aruncă o lumină asupra celor ale lui Piero Maironi. Daniele Cortis refuză titlul de moderat şi de conservator, el vrea o politică de un alt tip care, „fără să subordoneze întru nimic statul faţă de Biserică, să ne dea atîta forţă încît să uimim lumea cu reformele noastre sociale”[466] [467]. Centrul de greutate al unei atari politici nu poate fi parlamentul: religia constituţională engleză nu se potriveşte la noi şi el consideră drept o mare umilinţă faptul că „pentru a intra cu forţa în viaţa publică”

466 A. Fogazzaro, Daniele Cortis, Milano, Mondadori, 1931.

467 Ibid., p. 55.

trebuie să „ne tîrîm pe sub o poartă atît de joasă: patriotismul şi înţelepciunea politică a electorilor” [468]. Centrul de greutate al acestei politici nu poate fi deeît monarhia readusă la autoritatea ei, capabilă să strîngă întreaga naţiune în jurul palatului Quirinale, o monarhie care să ştie să găsească o cale de înţelegere cu „cealaltă monarhie eclesiastică” [469]. Numai din această înţelegere poate să pornească „o revoluţie socială ordonată” [470], numai din această înţelegere poate patria să dobîndească soliditate, stabilitate şi putere, numai prin această înţelegere va mai putea Italia să aibă ceva de spus lumii, pentru că e sigur că Providenţa n-a înviat-o din morţi „ca să aibă o democraţie proastă şi o literatură proastă care să se păcălească una pe alta?” [471] Aceste idei ale lui Daniele, expuse succint într-o scrisoare, sînt reluate şi amplificate în discursul său către alegători. El participă la adunare trebuind să se dezvinovăţească de acuzaţia de a fi un clerical. Şi întregul discurs pivotează în jurul raporturilor dintre stat şi Biserică, dintre politică şi religie, în ce priveşte raporturile dilntre istat şi Biserică, poziţia lui Daniele este clasica poziţie a mişcării liberale, sintetizată în faimoasa formulă a lui Cavour: „Nu, stimaţii mei domni, idealul meu politic nu va fi niciînd idealul politic al partidului care ar vrea să subordoneze drepturile şi interesele statului unei autorităţi, fie ea mare, fie ea legitimă, dar fondată pe o altă bază, cu alte mijloace, într-un alt scop. Eu pot să doresc, izvorît dintr-o concepţie de echilibru politic şi dintr-o fierbinte dorinţă de pacificare internă, ca acest partid să accepte cu onestitate actuala ordine de lucruri şi să intre în Cameră folositor şi respectabil; eu unul însă, dacă voi avea

468 Ibid., p. 49.

469 Ibid., p. 54.

470 Ibid., p. 55.

471* Ibid., p. 58.

cinstea să mă număr atunci printre aleşi, nu voi milita niciodată alături de el” 1. Dar el socoate că problema nu poate fi declarată închisă printr-o astfel de distincţie, netă şi irevocabilă, între istat şi Biserică. Sufragiul tinde să se extindă şi, inevitabil, în decursul anilor, va deveni universal. Noi şi mari mase de alegători vor fi chemate să participe în mod activ la viaţa politică. Tendinţa lor firească va fi să aibă „un folos direct din participarea la guvern” 2, să promoveze „o acţiune legislativă exagerată şi nechibzuită, exclusiv în favoarea lor” 3. Acest inevitabil proces istoric nu-i provoacă lui Daniele o teamă prostească; dimpotrivă, el vede „în aceste frămîntări democratice un vechi impuls al creştinismului” 4. Dar socoate că introducerea maselor în viaţa politică se poate produce în ordine, fără zguduiri sau răsturnări, deşi cu înfăptuirea cuvenitelor reforme, numai cu două condiţii: să existe o putere politică forte şi fermă în intenţiile sale; această putere politică isă ştie să utilizeze cooperarea sentimentului religios. „Eu sînt convins că dacă vrem să pregătim instaurarea unei democraţii sincer liberală, fără dominaţia vreuneia din clase, este nevoie de o putere politică suficient de fermă pentru a conduce o ţară, conform unei

1 Ibid., p. 153.
2 Ibid., p. 154.
3 Ibid.
4 Ibid.

concepţii prestabilite, deasupra şi, în eventualitatea că ar fi necesar, chiar împotriva valurilor majorităţilor parlamentare: e nevoie de miniştri convinşi că monarhia nu este o iresponsabilitate pierdută în nori, nu este o stemă încoronată pe capacul mecanismului constituţional, ci este o roată principală, dacă pot să mă exprim astfel, a acestui mecanism... Atunci această putere atît de forte, cu certitudinea unei largi adeziuni în ţară, poate şi trebuie să fie foarte îndrăzneaţă şi, permiţînd tuturor opiniilor să se manifeste în mod liber, să ia în mină problemele sociale, să

călăuzească orice posibilă reformă cu multă grijă, măsură şi fermitate” 1. Dar asta nu ajunge. Nici o monarhie şi nici o republică nu va putea să rezolve problemele sociale care se prezintă fără să-şi asigure cooperarea sentimentului religios, adică, în Italia, al Bisericii catolice. Desigur, atitudinea Curiei de „oarbă aversiune faţă de mişcarea noastră naţională” [472] [473] a provocat o inevitabilă reacţie. Dar un om de stat prudent trebuie să se teamă că o reacţie excesivă poate să pună în primejdie acele credinţe „care învaţă respectul pentru lege, fraternitatea umană şi un fel de subordonare morală a claselor mai avute faţă de cele care suferă mai mult, în care ceea ce se poate dori pentru a repara nedreptăţile şi mizeriile sociale este un ajutor cît se poate de viguros” [474]. De aici necesitatea unui partid care să poată realiza o „posibilă democraţie creştină ideală, cu mult diferită de despotismul unor majorităţi egoiste, lacome de plăceri, ce ameninţă libertăţile moderne”[475]. Daniele confirmă aceste idei în discursul pe care ar trebui să-l pronunţe la Cameră şi pe care-l arată cu o zi mai înainte unui grup de prieteni: corupţie a regimului parlamentar, necesitatea unui partid nou şi a unor oameni noi, convinşi „că în îndelungata muncă de reînnoire socială, impusă de formele moderne de producţie, cel mai bun instrument va fi o monarhie puternică, liberă de orice legătură cu orice fel de biserică, dar respectînd în mod deosebit sentimentul religios” *1*. O ulterioară precizare a gîndirii fogazzariene poate ti găsită într-o scrisoare către Elena, din 16 februarie 1884 (cînd Fogazzaro aproape că terminase de scris *Cortis*): „Convingerile mele profunde, de la care plec, sînt acestea: că actuala distribuire a bunurilor în societate este

472 Ibid., p. 156.

473 Ibid., p. 157.

474 Ibid., p. 158.

475 Ibid., pp. 154—155.

nedreaptă şi că în fondul de erori şi de excese ale socialismului există un sîmbure de raţiune; că fără o acţiune largă, profundă, directă a creştinismului, transformarea socială spre care ne îndreptăm va fi teribilă, va umple lumea de sînge şi de ruine

Vom vedea mai încolo care este locul exact ce poate reveni unor asemenea idei în topografia politică a Italiei de la sfîrşitul secolului. Ne grăbim pentru moment să notăm că poziţiile lui Daniele Cortis n-au suferit o schimbare substanţială pînă ia moartea poetului. Este de ajuns să amintim discursul pronunţat la 6 iunie 1897 la Vicenza, cu ocazia dezvelirii unui bust al contelui de Cavour, în care marele om politic este preamărit mai ales ca fiind cel ce a indicat calea spre soluţionarea problemei raporturilor dintre stat şi Biserică. „Biserică liberă într-un stat liber! Să le ascultăm pătrunşi de respect, să le repetăm mulţimii, ele sînt adevăr şi cale de urmat, asupra lor a şi început să se plece secolul care se sfîrşeşte, să ne folosim de ele în secolul care vine, să pacificăm cu ajutorul lor patria, cu ele să înălţăm în Roma, maica noastră augustă, un edificiu de legi rînduite în vederea unei desăvîrşite libertăţi religioase şi civile”[476] [477] [478]. Pentru că această pacificare şi conciliere este necesară: „Roma e a noastră, dar nu toată. Nu există o forţă umană care să poată readuce pe tron cadavrul descompus al vechiului guvern, dar Roma vie, eternă, care porunceşte în suflete, este totuşi împotriva noastră, şi nu vom fi uniţi şi puternici atîta timp cît între Roma şi Roma se interpun bariere”[479]. Trebuie amintită în această ordine de idei şi scrisoarea adresată în

476 Ibid., p. 258.

477 Cf. T. Galkrati-Scotti, op. cit., p. 154.

478 Parole per l’inaugurazione di un busto al Conte di Cavour, in Vicenza, in A. Fogazzaro, Discorsi, ed. cit., p. 368.

479 Ibid.

1896 lui Filippo Meda, în care, în legătură cu chestiunea romană, se spune: „în chestiunea capitală, aceea a Romei, convingerile mele au un caracter ce pare politic şi este religios. Eu nu cred că Italia se poate făli cu 20 septembrie, care n-a avut nimic glorios; cred, în schimb, cred profund, că 20 septembrie a fost un noroc nemaipomenit pentru Biserică: a început purificarea, regenerarea Bisericii, ascensiunea Pontificatului Roman spre înălţimi sublime. Eu nu-i judec pe oamenii care au luat parte la el, dar în căderea Puterii Temporale văd într-un nimb de lumină acţiunea benefică a Providenţei” [480]. Ideile lui Cortis nu par substanţial modificate nici în 1908 (cu cîţiva ani înainte de moarte), cînd Fogazzaro intervine printr-o scrisoare adresată lui *Giornale d’Italia* în dezbaterea stîrnită de doi tineri catolici, Felice Perroni şi Guglielmo Quadrotta, asupra raporturilor dintre socialism şi creştinism. „Eu înţeleg - scria Fogazzaro - sentimentul onest al acestor doi tineri. El a putut să apară în orice suflet creştin la vederea relelor care îndurerează societatea umană din cauza unor rînduieli economice nedrepte. Pare firească alianţa dintre oamenii care se declară discipoli ai celui ce a fost aspru cu bogaţii şi plin de milă cu săracii şi oamenii care propovăduiesc o distribuire a bogăţiei în aşa fel încît să nu mai existe în lume nici opulenţă, nici sărăcie. Dar realitatea lucrurilor nu admite alianţe între aceşti oameni, iar atunci cînd astfel de alianţe există, sînt efemere şi parţiale. Conştiinţa unui creştin şi conştiinţa unui socialist au rădăcini diferite. Prima îşi are rădăcina în iubirea din datorie faţă de toţi oamenii, fără distincţie, în iubirea care vrea deopotrivă binele celor bogaţi şi al celor săraci, un bine de ordin moral pe care îl pune mai presus de orice, un bine opus şi superior tuturor lăcomiilor, fie ele ale celui sărac, fie ale celui bogat; cea de a doua, cînd este foarte bună, îşi are rădăcina, fără îndoială, într-o dorinţă de dreptate; dar consideră drept suprem un bine de ordin material şi nu are un substrat de iubire. Ca şi

480 Cf. T. Gallarati-Scotti, op. cit., p. 303.

conştiinţele, metodele acţiunii creştine şi ale acţiunii socialiste sînt radical deosebite.

Scop suprem într-o ordine materială terestră, mijloace violente, nici un substrat de iubire: acest lucru implică negarea creştinismului şi a lui Dumnezeu, de aceea negarea religiei îşi găseşte perfect locul în programul socialist" *1*. Prin urmare: polemică împotriva corupţiei regimului parlamentar şi revendicarea de a acorda puteri mai mari regelui, nu pentru a elimina libertăţile, ci pentru a le disciplina; polemică împotriva puterii temporale a bisericii şi acceptarea principiului cavourian „Biserică liberă într-un stat liber"; polemică împotriva tendinţelor anticléricale şi masonice şi recunoaşterea marii funcţii moderatoare a sentimentului religios; polemică împotriva mişcării socialiste şi convingerea că dezvoltarea democratică a societăţii este inevitabilă şi că se impun cu necesitate reforme care numai cu sprijinul Bisericii catolice pot fi realizate treptat, fără violenţe şi răsturnări. Aceasta este substanţa poziţiei politice a lui Fogazzaro. Poziţie care rezultă a fi cea a unui catolic-liberal, adică a unui reprezentant al acelei mişcări care, în timpul Risorgimentului, crease o adîncă ruptură în rîndurile lumii catolice. Problema naţională, cea a construirii unui stat modem (şi, prin urmare, problema libertăţilor şi a originii populare a puterii), ca şi cea a dezvoltării impetuoase a ştiinţei nu numai că aduseseră în stare de criză, în perioada anilor 1830 şi 1860, raporturile dintre Biserică şi noua clasă conducătoare, dar creaseră o ruptură între Biserică şi o parte însemnată a opiniei publice catolice. Mişcarea liberal-catolică exprimă această ruptură. Şi Gramsci observă just că faptul de a fi reuşit să dea naştere acestei mişcări „şi să obţină ca însuşi Pius al IX-lea să facă un pas fie şi mic, pe terenul liberalismului (suficient ca să fie dezagregat aparatul politic şi ideologic al catolicismului şi să-şi piardă

încrederea în el însuşi)” [481] [482], a fost cel mai mare succes al burgheziei şi al mişcării liberale, „capodopera politică a Risorgimentului şi unul dintre punctele cele mai importante de rezolvare a vechilor probleme care împiedicaseră pînă atunci să se gîndească concret la posibilitatea unui stat unitar italian” h

La baza mişcării liberal-catolice stau exigenţele unei părţi a burgheziei italiene (partea cea mai timidă şi conservatoare) de a lichida rămăşiţele forţelor feudale, pe care se sprijinea încă în mod oficial Biserica, dar, în acelaşi timp, de a nu-şi asuma riscuri şi aventuri, căutînd să-şi asigure în vederea organizării societăţii italiene sprijinul acelui formidabil element de ordine şi de echilibru care era religia. Dacă totuşi aceasta era originea de clasă a mişcării, în cadrul ei şi-au dat întîlnire motive ideale care aveau solide rădăcini în grupurile intelectuale italiene. înainte de toate sentimentul naţional, acea idee despre o Italie ca naţiune care încă de la sfîrşitul secolului XVIII îşi pierduse caracterul ei prevalent retoric şi începuse să se inspire din raţiuni istorice concrete şi să se concretizeze în forme economice bine determinate, ca şi în forme politice; sentimentul naţional, spuneam, şi posibila sa conciliere cu doctrina catolică şi cu însăşi instituţia Bisericii, care, deşi universală, îşi avea bazele fundamentale în Italia şi putea, sub anumite aspecte, să se considere italiană. Apoi ideea unei *reforme* a Bisericii care să nu-i prejudicieze principalele puncte de bază, ci să le permita să ţină pasul cu noile exigenţe istorice, cu dezvoltarea forţelor sociale, a ideilor, a

481 Scrisoarea a apărut în numărul din 5 august 1908 al lui II Giornale d’Italia. A fost republicată în volumul Socialismo e religione pregătit de Librería editrice romana cu ocazia Congresului de la Milano al Partidului Socialist (1910). Volumul, însă, a ieşit după Congres, în 1911. In el sînt strînse toate intervenţiile mai semnificative apărute între 1908 şi 1910 în presa italiană şi îndeosebi în LAvânţi în legătură cu problema ridicată de cei doi tineri catolici.

482 A. Gramsci, ll Risorgimento, ed. cit., p. 50.

moravurilor: idee care-şi avea rădăcinile cele mai apropiate în mişcarea jansenistă, care „lăsa drept moştenire oamenilor Risorgimentului, nu numai catolicilor liberali”, alte cîteva impulsuri culturale ce se vor dezvolta ulterior: „spiritul antiiezuit, exigenţa unei religiozităţi care să nu fie exterioară, rigorismul moral, ostilitatea împotriva abuzurilor eelesiastice şi feudale, necesitatea unor noi metode de educare” 2. în sfîrşit, ideea de libertate care

1 Ibid., p. 50.

2 G. Candeloro, *Il movimento cattolico in Italia*, Roma, Rinascita, 1955, pp. 25-26, iar acum cf., de acelaşi auior, *Storia dell’Italia moderna*, voi. II, Milano, Feltrinelli, 1958, cap. V.

nu numai că îi împinge pe catolicii cu vederi mai largi să accepte libertatea de asociaţie, libertatea presei şi *libertatea religioasă*, adică libertatea pentru fiecare de a profesa propria sa credinţă religioasă (în ciuda condamnării acestor principii de către Grigore al XVI-lea prin enciclica *Mirări vos*), dar îi îndemna să respingă sprijinirea religiei prin forţă şi să considere drept nociv faptul că nu se produsese o separaţie între Biserică şi stat. A se adăuga, în sfîrşit, ponderea culturală a lui A. Manzoni care poate fi socotit printre iniţiatorii catolicismului liberal în Italia. Atari motive ideale oglindeau, în parte, o conştiinţă precisă a mişcării istorice reale (cînd tindeau să împace religia cu exigenţa unităţii naţionale sau cu cuceririle statului modern, ale statului burghez), în parte introduceau în mişcarea istorică reală probleme neactuale, precum cele privitoare la *reforma* Bisericii şi proiectele veleitare şi abstracte care decurgeau din acestea, în fond, meritul lui Gioberti şi secretul succesului *Primatului* său se află tocmai în înţelegerea necesităţii de a face o distincţie între cele două serii de probleme, insistînd asupra celor politice ale unităţii italiene şi reuşind astfel să dezagrege blocul reacţionar.

Sînt de ajuns aceste indicaţii pentru a-l convinge pe cititor că poziţiile lui Fogazzaro trebuie plasate tocmai în cadrul

mişcării liberal-catolice. Mă voi abţine să insist asupra unei atari chestiuni pentru că, printre altele, Gallarati-Scotti a pus-o la timpul său şi a rezolvat-o cu mare exactitate (chiar dacă nu reuşeşte să extragă consecinţele critice care, după cuir vom vedea, decurg de aici). Mă voi limita să atrag atenţia cititorului asupra a trei fapte caracterizante: că polemica lui Fogazzaro contra corupţiei parlamentare se prezintă ca polemica unui *moderat*, a unui om aparţinînd dreptei constituţionale (şi nu trebuie confundată cu cea a naţionalismului care se naşte, cu cea a lui D'Annunzio, ca să fim mai limpezi); că Biserica este concepută ca element moderator al dezvoltării inevitabile a societăţii moderne; că referitor la problema puterii temporale nu există ezitări şi, pe de o parte, se acceptă formula cavouriană, pe de alta se pune accentul pe ideea de *libertate* a Bisericii care ar fi favorizată, şi nu limitată, de eliminarea puterii temporale. Acestea sînt totodată şi trăsăturile caracterizante ale orientărilor liberal-catolice şi nu lasă îndoieli în privinţa localizării istorice a ideologiei fogazzariene.

★

Proprie mişcării liberal-catolice - după cum am spus - era şi ideea unei reforme a Bisericii. E de ajuns să ne gîndim la Rosmini, pe de o parte, şi la Lambruschini şi Gioberti, pe de alta. Nici în acest sens Fogazzaro nu-şi dezminte locul ocupat pe plan ideologic. Ba mai mult, influenţa lui Rosmini este atît de evidentă încît, pe bună dreptate, Gallarati-Scotti poate să reducă la proporţii modeste *modernismul* scriitorului de care ne ocupăm şi să găsească sursa autentică a poziţiilor sale în „mişcarea care de la 1830 la 1848 este ca un larg preludiu religios la independenţa naţională" *1*. Şi este în afară de orice îndoială că Rosmini reformatorul, Rosmini din *Cinque piaghe della Santa Chiesa* este prezent în Fogazzaro oînd Pietro Maironi, devenit Bennedetto, se întîlneşte cu Papa. „Ceea ce reproşează Rosmini instituţiei eclesiastice - îl citez în continuare pe Gallarati - este ceea ce Benedetto va deplînge în prezenţa

papei: sărăcia de spirit evanghelic şi de *sentiment al Verbului* în rîndurile preoţilor: lipsa totală de participare a celor laici la viaţa Bisericii; orientarea formalistă, autoritară a catolicismului după secolul XVI."[483] [484] Şi din *Cinque piaghe* Fogazzaro reia ideea libertăţii Bisericii, ca un bine al său fundamental, şi „aspiraţiile spre o Biserică mai săracă în bunuri pămînteşti, mai bogată în virtuţi religioase, purificată de persecuţii, înălţată în demnitate şi prestigiu de sfinţenie şi de gîndire... credinţa că Biserica trebuie să se adapteze timpurilor, cu alte cuvinte că nu trebuie să se teamă de ele, ci să le înţeleagă, ascultînd o chemare divină în însăşi forţele adverse" [485]. Totuşi cele două eseuri pe care Fogazzaro le-a scris despre Rosmini (în 1897 şi în 1898) ne dezvăluie, poate, ceva mai mult. Nu numai o cunoaştere deosebit de întinsă a operei filozofului din Rovereto, nu numai sursa cea mai directă a unora din poziţiile sale, ci şi profilul unui sfînt modern care anticipează, pe un plan discursiv şi raţional, ceea ce va fi figura lui Benedetto pe planul unei tentative artistice. Nu ne interesează pentru moment isă cercetăm în ce măsură corespunde în mod efectiv acest profil figurii lui Rosmini, ne interesează, în schimb, să scoatem în evidenţă felul în care Fogazzaro, lăsînd deoparte substanţa pur filozofică a gîndirii rosminiene (este semnificativ faptul că nu face aproape nici un fel de referire la Kant), caută să contureze unele *constante* ale acelei personalităţi care corespund unor exigenţe, unor probleme, unor idealuri pe care el le simţea mai intens. în primul rînd, pentru Fogazzaro, Rosmini întruchipează unitatea şi cooperarea dintre spiritul ştiinţific şi misticismul religios, acel grad superior de apropiere de adevăr la care nu poate ajunge primul de unul singur pentru că „nu iubeşte", şi nici al doilea de unul singur

483 T. Gallarati-Scotti, op. cit., p. 299.

484 Ibid., p. 296.

485 Ibid., p. 295.

pentru că „nu cunoaşte îndeajuns” *1*. La Rosmini linia principală a intelectului „este orînduită să întîlnească cealaltă linie principală, linia iubirii. Intelectul copilului sare de la.cauză la cauză, iubirea sa trece de la elan la Cauza Supremă” [486] [487]. în felul acesta „filozofia sa are un caracter religios, iar religia sa un caracter raţional” 3. Mulţi catolici în faţa unor contradicţii aparente între ştiinţă şi religie se închid într-un *credo* orb, se încred numai în credinţă. Rosmini, în schimb, nu renunţă niciodată la raţiune, cu ajutorul ei încearcă să sondeze abisurile cele mai adinei ale misterului. El este mare ca Toma d’Aquino şi filozofia sa precede unele cuceriri ale ştiinţei moderne, respingîndu-i dinainte generalizările eronate: „Eroarea ridicată la un rang de ştiinţă superioară şi care continuă să se menţină în veşmînt evoluţionist, se găseşte încă în faţa ta, Antonio Rosmini, răzbunător formidabil al Adevărurilor supranaturale. Ipoteza cea mai îndrăzneaţă pe care ştiinţa evoluţionistă a invocat-o şi pe care eroarea a pus stăpînire la cîţiva ani după moartea lui Rosmini, cu un strigăt de triumf, fusese prevăzută de el cu mult timp înainte de a apărea... smulsă materialismului viitor şi făcută inofensivă cu o lovitură de geniu” [488]. In al doilea rînd, Rosmini întruchipează acel patriotism care nu opune naţiunea Bisericii. El era profund unitar, chiar dacă recunoştea dificultatea de a depăşi prejudecăţile regionaliste şi teoretiza un stat în aparenţă federativ. El voia un stat care să recunoască înalta valoare spirituală a Bisericii, dar voia, de asemenea, o Biserică ce să nu se amestece în problemele statului şi să vadă puterea sa temporală foarte limitată. Din dragoste de patrie n-a ezitat să treacă de la gîndire la acţiune, să accepte misiunea diplomatică pe lingă Pontif, pe care Piemontul i-o oferea, să încerce să-şi

486 La figura di A. Rosmini, în A. Fogazzaro, Discorsi, ed. cit., p. 293.

487 Ibid., p. 296.

488 Ibid., p. 304.

realizeze visele. Desigur, orînduirea statului italian pe care Rosmini o teoretiza astăzi ni se pare a fi de-a dreptul un vis, dar propaganda sa politică n-a fost fără rost. „A folosit în mare măsură ideii de unitate, a contribuit la agravarea responsabilităţii principilor care, după ce au favorizat mişcarea naţională, au luptat împotriva ei şi care au fost loviţi de dreptatea istoriei. Ea slujeşte încă pentru a demonstra tot mai clar că marii noastre mişcări îi este atribuit pe nedrept un caracter ireligios, fie pentru a face din asta o acuzaţie, fie pentru a găsi un motiv de laudă, pe cîtă vreme unitatea Italiei a fost pasiunea şi visul unor oameni care au avut foame şi sete de dreptate, a căror fervoare catolică ar putea fi cel mult egalată, dar nu depăşită.” [489] în al treilea rînd, Rosmini întruchipează un spirit de caritate şi o pasiune mistică care nu sînt oarbe faţă de lume, ci, dimpotrivă, scopul pe care şi-l propun se află în însăşi această lume: ascetismul său nu a fost „ascetismul meschin care, tot timpul în alarmă, vede peste tot rele şi primejdii, blamează fără să gîndească oneste deprinderi ale convieţuirii sociale, duce la sălbăticie” *1*. Iar caritatea sa nu a fost aceea care dăruieşte fără a stabili o proporţie între mijloc şi scop, fără a cunoaşte şi a cîntări. „Este de ajuns să reţinem dispoziţia foarte singulară prin care membrii Ordinului pronunţau legămîntul de sărăcie şi totuşi îşi păstrau proprietatea privată. Ea este dictată de un spirit creştin şi modern, de respectul pentru Consiliul evanghelic şi, totodată, de recunoaşterea unui drept esenţial al persoanei umane.” [490] [491] Dimpotrivă, dacă e vorba să visăm o orînduire economică, este de preferat „visului colectivist un vis rosminian, în care marile principii de proprietate individuală, de libertate, de fraternitate se

489 Ibid., p. 316.

490 Ibid., p. 328.

491 Ibid., p. 326.

împletesc într-o luminoasă concordie”[492]. Ca toţi misticii, Rosmini este umil pentru că ştie că dacă face binele, Hristos este acela care îl face prin el. Dar tocmai din această conştiinţă el deduce şi magnanimitatea care îi permite să ţină capul sus atunci cînd le vorbeşte regilor şi pontifilor. In sfîrşit, Rosmini întruchipează dragostea pentru Biserică în forma sa cea mai înaltă. Dragostea ce duce la obedienţă faţă de decizii care după toate aparenţele sînt viciate şi preconcepute, dar în acelaşi timp alimentează preocuparea de a corecta erorile şi de a spăla lucrurile murdare. De pe buzele sale n-a ieşit niciodată un cuvînt care să nu fie reverenţios faţă de Biserică şi faţă de capul ei: „iar dacă a vorbit cu amărăciune şi ca un om liber de autorităţile civile care insultau Biserica prin samavolnicia lor sau prin protecţia lor, a vorbit cu amărăciune şi ca un om liber şi de necazurile interne care rodeau Biserica pe dinăuntru”[493]. El vedea umilirea Bisericii nu „în spolierile a cărei victimă era, ci în discreditarea pe care i-o aducea un cler prea preocupat de interesele temporale” [494]. Găsea că ea avea nevoie mai ales de libertate, nu pentru că statul şi Biserica ar trebui să rămînă străine unul faţă de cealaltă, ci pentru că, operînd fiecare în domeniul său, societatea civilă trebuie să-i acorde cinste şi respect deosebit, nu protecţie, celei religioase. El se plîngea de ignoranţa clerului şi se întrista „în faţa spectacolului dat de un cler incapabil de idealuri, în faţa mizeriei de idei şi de sentimente... care formează atît structura cît şi mecanismul instituţiei eclesiastice moderne”[495]. Cu alte cuvinte, el nu se plîngea de deficienţa instrucţiei ştiinţifice sau literare, ci „se indigna văzînd că în seminarii sînt neglijate străvechile izvoare ale

492 Ibid., pp. 326—327.

493 Ibid., p. 330.

494 Ibid., p. 331.

495 lbid., p. 332. * Ibid.

adevăratei înţelepciuni creştine. Scriptura, Sfinţii Părinţi, hrană a preoţilor din vechime. Se indigna văzînd că în procesul de instruire al clerului teologii luaseră locul scolasticilor, aşa cum aceştia luaseră locul Sfinţilor Părinţi şi ai Scripturii. Cînd se ridică împotriva cărţilor care erau folosite în vremea sa în seminarii, parcă se vede în el focul Sf. Girolam: «cărţi», spune, «unde totul e sărac şi rece; unde adevărul imens nu apare decît fărîmiţat şi în forma în care o minte redusă a putut să-l cuprindă şi unde autorului sleit de puteri în truda de a-i da naştere nu-i rămăsese vigoare de a imprima cărţii alt sentiment decît acela al muncii sale, altă viaţă decît aceea a unuia care leşină; cărţi faţă de care specia umană, ieşită din anii de minoritate ai copilăriei, întoarce pentru totdeauna spatele, pentru că nu se regăseşte pe sine, nici gîndurile sale şi nici sentimentele»„ 2.

Am spus că acest mod de a-l prezenta pe Rosmini tinde să contureze profilul unui sfînt modern: un sfînt fără miracole, dar capabil să întemeieze în mod raţional adevărul credinţei; reformator, dar respectuos faţă de autoritatea Bisericii şi a Papei; sărac, dar preocupat de convenienţele lumii şi mai ales convins de legitimitatea proprietăţii private; mistic, dar activ în societate; caritabil, dar luînd în consideraţie toate argumentele; fiu al lui Hristos, dar şi fiu al propriei naţiuni. Profilul de sfînt modern pe care-l vom regăsi întocmai în figura lui Benedetto. Dar este de ajuns să răsfoim epistolarul şi jurnalul lui Fogazzaro pentru a observa că un atare profil corespunde lui Fogazzaro însuşi, sau, mai exact, idealului de viaţă pe care şi-l propunea. într-o pagină de jurnal, la 26 iunie 1888, el tînjeşte după o viaţă monastică, dar care să nu se desfăşoare între zidurile unei sihăstrii, ci în lume, „ascunsă de toţi, comportîndu-se ca postitorul pilduitor din Evanghelie care se parfumează şi se împodobeşte, rugîndu-se cu mintea, lucrînd *prin forţa lucrurilor* chiar şi atunci cînd corpul şi spiritul nu ar mai vrea, despărţindu-se nu de celelalte suflete, ci de bunurile

pămînteşti” l. Şi recunoaşte că el este incapabil să ajungă la o asemenea stare „din lipsa unei voinţe constante” [496] [497]. într-o altă pagină de jurnal, la 20 ianuarie 1880, îşi expune programul: „Rugăciune - *Sine intermissione orate*. Orice suferinţă fizică şi morală să fie acceptată ca ispăşire. Pentru orice consolare să fie aduse în gînd mulţumiri lui Dumnezeu. Să-mi înalţ gîndul adeseori, chiar şi pentru o clipă, pînă la el. Studiu - Ordonat, constant. Regim - Nu satisface niciodată pofta de mîncare. Gîndurile - Păzite cu grijă. Lecturi - întotdeauna opere mari. Doamne, insuflă-i slugii tale virtutea care-i lipseşte cu desăvîrşire ca luînd hotărîrea de a rămîne credincios legii tale să-l ajute să stăruie în ea” [498]. De acest ideal de nouă sfinţenie trebuie să fie legate avînturile mistice ale lui Fogazzaro, practicile lui ascetice reale, eforturile sale de umilire a impulsurilor senzuale, de a trăi cu simplitate în bogăţie, de a reprima sentimentele de orgoliu, de invidie, de trufie, ba chiar şi tendinţa firească spre ironie, simpatia lui pentru mişcările de reînnoire a Bisericii, obedienţa sa faţă de autoritatea Sfîntului Oficiu [499]. Sfîntul, deci, departe de a fi o ficţiune sau o născocire literară, este o experienţă realmente trăită de Fogazzaro, îşi are rădăcinile în biografia lui sentimentală şi morala ca şi în exigenţele lui intelectuale, fiind nutrit de elemente autobiografice ca şi personajele feminine şi situaţiile amoroase din operele sale.

*

A treia serie de probleme pe care le regăsim în sfîntul este aceea a raporturilor dintre dogma catolică şi cuceririle

496 T. Gallarati-Scotti, op. cit., p. 231.

497 Ibid.

498 Ibid., pp. 103—104.

499 Cf. în acest sens mai ales capitolele Vita nuova (pp. 101—127) şi Intermezzo ascetico (pp. 229—262) din opera citată de Gallarati-Scotti.

gîndirii moderne. După cum am semnalat, şi această problematică era vie în mişcarea liberal-catolică şi, de altfel, chiar filozofia rosminiană era un exemplu limpede al tentativei de a concilia catolicismul cu rezultatele gîndirii critice de la sfîrşitul secolului XVIII. Prin urmare, Fogazzaro se manifestă încă o dată în spiritul acestei mişcări. Totuşi el trebuie să facă faţă unei situaţii diverse, o situaţie în care duşmanul nu mai era senzualismul sau raţionalismul iluminist, ci pozitivismul triumfător şi mai ales revoluţionara descoperire ştiinţifică a evoluţiei naturale.

Prima întîlnire a lui Fogazzaro cu Darwin, chiar şi indirectă, trebuie să fi avut loc încă din 1860, la cîteva luni după publicarea celebrei *Origini a speciilor*[500]. Dar imboldul de a se ocupa temeinic de această temă i-a venit din lectura volumului unui învăţat american, Le Conte. A fost pentru el ca un fel de iluminare. „Acum cîţiva ani - mărturisea el într-o conferinţă - mi-a picat în mînă cartea profesorului american Joseph Le Conte intitulată *Evoluţia şi relaţiile ei cu gîndirea religioasă*, pe care am citit-o cu aviditate. Port şi acum întipărite în mine emoţia şi uimirea pe care le-am simţit pentru prima dată - eram băieţandru - cînd mi s-a revelat în minte, pe neaşteptate, o frumuseţe sensibilă a Binelui, un Bine pur moral, deasupra simţurilor. Citind în volumul lui Le Conte capitolele în care el se ocupă de problema religioasă, descoperind frază cu frază firele şi intenţiile raţionamentului, o uimire asemănătoare punea stăpînire pe mine, inima îmi bătea cu putere ca la apropierea unei noi revelaţii. Ideile care ţîşneau din carte se desfăşurau, se realizau cu rapiditate în mintea mea, şi iată, spre apusul vieţii, o frumuseţe sensibilă a Adevărului superior simţurilor, a Adevărului pur intelectual, urca şi mi se desluşea pentru prima dată în suflet. Credincioasa, constanta voce interioară nu minţise; nu numai că nu există antagonism între Evoluţie şi Creaţie, dar Imaginea Creatorului se apropia de mine, se mărea prodigios în

500 Cf. P. Nardi, op. cit., pp. 48—49.

spiritul meu.” 1 Iar în dedicaţia ce însoţeşte *Ascensioni umane* (volumaşul în care şi-a strîns discursurile asupra evoluţiei şi pe care l-a dedicat chiar lui Le Conte) subliniază din nou ideea că în volumul învăţatului american regăsise „raţiunile morale şi religioase ale unei doctrine pe care mai înainte o iubea din instinct de poet” [501] [502]. Ne spune, de asemenea, că după acea carte a mai citit multe altele, încât doctrina în chestiune străluceşte acum în intelectul său şi luminează „raţiunile artei pure şi mîndre” pe care el o iubeşte, „a artei care promovează o ulterioară ascensiune umană, luptînd împotriva tuturor animalităţilor ce ne trag încă înapoi” [503]. în realitate, din scrierile şi discursurile lui Fogazzaro (şi îndeosebi din trei mai importante *Per un recente raffronto delle teorie di S. Agostino e Darwin circa la creazione*, *Per la bellezza di* un’ *idea* şi *L’origine dell’uomo e il sentimento religioso*) rezultă un număr însemnat de lecturi, deşi aproximative şi grăbite. Teza sa fundamentală este că descoperirea ştiinţifică a evoluţiei naturale nu este inconciliabilă cu dogma creştină şi cu povestea biblică a creaţiei. „Inconciabilitatea dintre dogma creştină a Creaţiei şi doctrina evoluţionistă este susţinută, după cum un observator imparţial ar putea cu uşurinţă să noteze, de oamenii de ştiinţă cei mai îndepărtaţi de creştinism şi de credincioşii cei mai îndepărtaţi de ştiinţă, adică de cei care au o cunoaştere redusă a cel puţin jumătate din materia de care ne ocupăm. Este un straniu acord făcut din ură pe de o parte şi teroare pe de altă parte.” 1 Bazat pe aceste premise, el îşi îndreaptă polemica împotriva materialiştilor care, dintr-o ipoteză ştiinţifică încă insuficient demonstrată deşi demnă de crezut, vor să deducă consecinţe metafizice, să-l elimine pe Dumnezeu şi să ajungă la un monism rigid. Pe de altă parte, polemizează

501 A. Fogazzaro, Discorsi, ed. cit., p. 79.

502 Ibid., p. 25.

503 Ibid.

cu acei catolici care, înspăimîntaţi tocmai de extrapolările metafizice arbitrare, sfîrşesc prin a le concede adversarilor chiar şi descoperirea ştiinţifică, ceea ce face ca aceasta să nu mai poată fi preluată, şi prin a opune încă o dată Biserica ştiinţei (ca în vremea lui Galileu) şi lumea catolică progresului. Astfel o „mulţime anonimă, fugind de noile doctrine pentru că aude cum sînt afurisite de maeştri săi, propovăduite de adversarii oricărei credinţe şi mai ales pentru că i se par că ar contrazice povestea biblică, îi concede duşmanului cu promptitudine şi cumsecădenie că Evoluţia şi materialismul sînt acelaşi lucru, că Evoluţia şi Creştinismul nu pot fi puse de acord. Iată ce doresc Haeckel şi discipolii săi” [504] [505]. în realitate sînt mulţi catolici inteligenţi care nu se lasă înspăimîntaţi de deducţiile ateiste făcute în grabă şi contestă materialiştilor monopolul evoluţiei. Nu există nici o raţiune de credinţă care să trebuiască să impună credinţa într-o serie de „creaţii speciale succesive prin intermediul unor acte creative directe” [506]. Ba mai mult, este util, „în sensul religios, de a menţine ipotezele privind o dezvoltare treptată a organismelor şi îndeosebi a corpului uman”[507] dintr-o materie originară în care era deja transmisă, la plecare, de către Creator, întreaga serie a dezvoltărilor succesive. De altfel, Sf. Augustin exclude tocmai creaţiile speciale succesive şi, admiţînd derivaţia „tuturor organismelor dintr-o materie primă, ca a unui copac dintr-o sămînţă” [508], admite, privitor la originea speciilor, „orice teorie fondată pe evoluţia lor naturală” [509]. Iar Toma de Aquino, în timp ce respinge unele din tezele Sf. Augustin, pe altele le acceptă.

504 Ibid., p. 27.

505 Ibid., p. 30.

506 Ibid., p. *32.

507 Ibid., p. 36.

508 Ibid., p. 32.

Desigur, nici unul, nici celălalt nu-şi pot spune că sînt evoluţionişti, „dar opiniile lor asupra dezvoltării diverselor forme din materia originară pot destul de bine să concorde în totul sau măcar în parte cu ipotezele pe care, referitor la acelaşi argument, le-au avansat, după criterii proprii, ştiinţele fizice moderne” *. Greutatea nu este de a refuza o ipoteză ştiinţifică care e în permanenţă confirmată de noile cercetări - mai precis, că dintr-o formă originară unică (sau din cîteva forme originare foarte simple) s-au dezvoltat, din generaţie în generaţie, toate formele de viaţă pe care le cunoaştem pînă la cea mat înaltă, pînă la forma umană; greutatea este de a arăta cum explicaţiile date de atari schimbări succesive sînt insuficiente şi parţiale şi trimit la o energie internă a materiei care trebuie să aibă drept cauză primă un element supranatural: „pentru că teoria descendenţei tuturor fiinţelor vii dintr-o origină unică, ideea unei activităţi vitale imense, tinzînd să producă din prima nebuloasă, treaptă cu treaptă, fiinţa inteligentă şi liberă” [510] [511], cere, mai mult ca oricînd, prezenţa la origină a unei fiinţe inteligente şi omnipotente. Descoperirea evoluţiei, prin urmare, departe de a avea drept rezultat o eliminare a divinităţii, face ca ideea sa să fie şi mai înaltă, descoperă „metoda prin care au fost făcute speciile vii”, descoperă, adică, „munca sinceră şi serioasă a lui Dumnezeu” [512]. Cartea lui Darwin trebuie să fie primită cu satisfacţie de către cei ce sînt bucuroşi „să-i lase lui Milton leul care, născîndu-se din pămînt, se zvîrcoleşte ca să-şi scoată şi picioarele dindărăt, să poată în sfîrşit să lase la o parte întreaga genealogie fantastică a fiinţelor vii, corespunzătoare unui stadiu inferior al cunoaşterii umane,

509 Ibid.

510 Ibid., p. 36.

511 Ibid., p. 51.

512 Ibid., p. 44.

aşa cum credinţele în cuvîntul articulat al lui Dumnezeu Creatorul şi în suflarea propriei sale guri corespund unui stadiu încă şi mai străvechi” [513]. Pe scurt, cartea lui Darwin dă o nouă lovitură rămăşiţelor concepţiilor antropomorfe asupra divinităţii, înalţă ideea de Dumnezeu, confirmă că el n-a acţionat prin *porunci* mai mult 'sau mai puţin arbitrare, ci prin legi: legile pe care încetul cu încetul le descoperim în natură.

Obstacolul cel mai mare în calea tentativei de conciliere a evoluţiei şi a mesajului creştin îl constituiau, evident, problemele sufletului omenesc. Dacă şi omul e un produs al evoluţiei naturale, dacă provine din inert, în ce moment dobîndeşte sufletul? îl avea înainte? atunci sufletul omenesc se afla la origină, în inert. îi este transmis pe cale supranaturală ulterior, în momentul în care încetează de a fi inert? atunci nu mai poate fi vorba de concept de evoluţie pentru că există o intervenţie divină directă nu numai la început, ci şi în cursul dezvoltării materiei. Fogazzaro atacă problema mai cu seamă în a treia din scrierile sale mai importante. Punctul central al evoluţiei, spune el, este omul: „dacă noi admitem că toate speciile inferioare îşi trag originea dintr-un proces de evoluţie, dar că omul a fost creat de Dumnezeu, care a plăsmuit o statuie din lut şi i-a dat viaţă cu o suflare, nu merită să înfruntăm conflicte pentru o teorie lovită în inimă” b Dar în ceea ce priveşte formarea corpului omenesc, afară de faptul că dovezile ştiinţifice ale descendenţei sale din forme inferioare sînt destul de convingătoare, nici religia nu exclude posibilitatea de a accepta tezele evoluţioniste. Cu totul alta este problema sufletului. Conştiinţa creştină spune: „Eu văd că nu există diferenţă de natură între corpul omului şi acela al fiinţelor neraţionale; eu pot să cred că cel dintîi descinde pe calea evoluţiei din cel de al doilea, dar eu văd că există o diferenţă de natură între sufletul fiinţelor neraţionale şi sufletul omului, pentru că numai cel de al doilea este

513 Ibid., p. 64.

capabil de o concepţie proprie şi adevărată, de o conştiinţă proprie şi adevărată; eu trebuie să cred că pentru a-l produce pe cel de al doilea a intervenit un Cuvînit divin şi că cel de al doilea nu moare o dată cu persoana respectivă” [514] [515]. Şi Fogazzaro dă un răspuns care nu pare să fie foarte clar şi convingător: „Eu văd că fiecare suflet omenesc este produs de Cuvîntul originar - «să-l facem pe om după chipul şi asemănarea noastră» - care n-a avut cum să fie un cuvînt articulat, sonor, trecător, ci poate doar să semnifice Voinţa Divină în acţiune, ca lege a naturii, la originea omului; în acţiune, ca lege a naturii, la reproducerea indivizilor umani; în acţiune, în viitorul cel mai îndepărtat, unde eu îl văd pe om cum se formează tot mai mult după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu. Aşadar, printr-o energie dată de Voinţa Divină, sau printr-o lege a naturii, embrionul uman, de îndată ce se formează, este însufleţit, este hărăzit de părinţii săi să devină o fiinţă umană, dar numai cînd ajunge la un anumit grad de dezvoltare imposibil de determinat, sufletul, atins de o lumină divină, devine uman” b Fapt care, după cum am spus, nu explică nimic, pentru că intervenţia luminii divine într-un anumit stadiu al evoluţiei naturale introduce acel element exterior care, cum s-a văzut, distruge principiul însuşi al evoluţiei.

★

Eroarea fundamentală a criticii fogazzariene n-a fost numai aceea de a considera o atare construcţie logică drept un bagaj inutil pentru înţelegerea artei poetului (fie ea mică sau mare), ci aceea - în cazurile în care s-a ocupat de ea - de a dori s-o examineze în lumina coerenţei sale interne şi de a o lichida pe planul filozofic ca pe o *cîrpace ala*. Dar acesta nu este punctul de vedere cel mai util, cel puţin în materie de critică literară (adică de istorie).

514 Ibid., p. 88.

515 Ibid., p. 101.

Ceea ce, în schimb, izbeşte cel mai mult - după lunga analiză pe care am întreprins-o şi locul istoric pe care l-am atribuit acestei ideologii - nu este incoerenţa sa logică, ci nepotrivirea şi caracterul abstract faţă de mişcarea istorică reală, care era cu mult mai înaintată decît poziţiile lui Fogazzaro: pe de o parte, de acţiunea practică a Bisericii sub pontificatul lui Leon al XIII-lea, şi pe de alta de impulsurile de reînnoire care se dezvoltau în noua situaţie. Faţă de aceste fapte, orientările scriitorului vicentin apar ca net depăşite, [516]

întîrziate asupra unor formule risorgimentale, pline de nostalgii ale trecutului, dar foarte sărace în ceea ce priveşte realitatea contemporană şi anticipările viitorului. Voi căuta să mă fac mai bine înţeles.

Sfîntul i se potriveşte lui Leon al XIII-lea aşa cum i se potriveşte supraomul lui Giolitti. Aşa cum Giolitti, democratparlamentar în cuvinte, crea prin fapte bazele reale ale unei politici de expansiune şi de putere, -tot aşa Leon al XIII-lea, adept al puterii temporale şi intransigent în cuvinte, în fapte realiza o punere de acord între Biserică şi noua societate democrat-burgheză. Opera şi politica lui Leon al XIII-lea pot fi judecate în mod diferit, ele prezintă desigur multe elemente contradictorii cărora e greu să le dăm o sistematizare organică, dar în linia lor fundamentală tind să depăşească ruptura creată în timpul Risorgimentului. într-o privinţă, la drept vorbind, par s-o accentueze, prin atitudinea de polemică intransigentă şi de opoziţie faţă de Italia oficială. Dar, cum bine observă Spadolini, „numai un *non expedit*, numai intransigenţa ideologică, numai non-colaborarea practică garantau atingerea, chiar dacă nu imediată, a obiectivelor Sfîntului Scaun: să oblige statul să-şi decline contestaţia sa laică şi liberală în favoarea unei reveniri şi a unei reintegrări treptate nu numai a catolicilor *uti singuli*, ci a mişcării catolice în ansamblul ei, expresie şi emanaţie directă a

516 Ibid., pp. 102—103.

Bisericii, instrument al vrerilor sale, cu ajutorul revendicărilor -sale" U Şi, într-adevăr, în timp ce se accentuează intransigenţa faţă de Italia oficială, se caută realizarea unei aderări a Bisericii la structurile societăţii burgheze şi capita- [517] [518]

liste, care s-o facă să devină un indispensabil pilon al ei împotriva dezvoltării mişcării socialiste. Drept care Leon al XIII-lea lasă la o parte ceea ce mai rămăsese din nostalgiile feudale ce mai sălăşluiau în vaste pături ale ierarhiei eclesiastice, îşi dă seama de realitatea şi de structurile noilor state, face ca activitatea catolicilor să-şi schimbe pasul după ele, mărind numărul organizaţiilor lor culturale, de asistenţă, economice, sindicale, în aşa fel încît să acopere toate sectoarele vieţii moderne, se preocupă de menţinerea trăiniciei bazelor de masă la ţară şi situează făţiş Biserica drept principală forţă *de ordine* împotriva socialismului care se năştea şi a dezvoltării organizaţiilor muncitoreşti. încă din 1882, după alegerile care au avut drept rezultat o înaintare a radicalilor şi intrarea în Cameră a lui Andrea Costa, ca deputat socialist, Leon al XIII-lea „profetizase că aceiaşi duşmani ai catolicismului, în faţa pasiunilor populare mereu crescînde, i se vor adresa într-o zi lui, pontifului, şi vor invoca puternica şi benefica virtute a pontificatului, spre a tutela liniştea dintre clase şi armonia dintre popoare" L Profeţia va deveni realitate după „marea

517 G. Spadolini, L'oppozizione cattolica, Firenze, Valecchi, 1954, p. 207. Asupra problemelor menţionate aici, în afară de La storia d'Italia a lui Croce şi operele lui Volpe, Chabod şi Candeloro, pe care le-am citat, cf. A. C. Jemolo, Chiesa e Stato in Italia negii ultimi cento anni, Torino, Einaudi, 1948 ; J. Bonomi, La politica italiana da Porta Pia a Vittorio Veneto, Torino, Einaudi, 1945 ; L. Salvatorelli, Le relazioni jra Chiesa e Stato nel sec. XIX şi Le relazioni fra Chiesa e Stato nella prima metd del sec. XX, în Richerche religiose, 1948, şi 1949 ; C. Morandi, I partiti politici nella storia d'Italia, Firenze, Le Monnier, 1945. Cf. de asemenea numeroasele note ale lui Gramsci în

518 Risorgimento, ed. cit., şi în Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo Stato moderna, Torino, Einaudi, 1949.

spaimă” din 1898 şi mai ales după greva generală din 1904. Cum bine s-a arătat, liberalismul italian în primii ani ai noului secol „nu se mai recunoaşte sub semnul unei rezistenţe comune faţă de Biserică, nu mai e dispus să lupte solidar împotriva ingerinţelor şi samavolniciilor clericale, aproape s-ar zice că greutatea organizaţiilor sociale catolice a convins întregul său filon moderat că e de preferat să negociezi un pact onorabil şi avantajos decît să întîrzii pe poziţii de luptă sterilă, să înăspreşti un contrast pe care totul te sfătuieşte să-l ocoleşti”2. Dar tocmai din această cauză apare evident că între cele două curente în care era împărţit catolicismul - cel liberal-catolic, care după 1860 e mai nimerit să-l numim clerical-moderat, urmărind „să facă din catolicismul politic un instrument al statului cu scopul, subînţeles sau explicit, de a frîna procesul antireligiös, de a limita legislaţia anticlericală, de a proteja drepturile pontificatului, de a zăgăzui mareea pozitivistă, de a ridica o trainică şi compactă barieră în calea tuturor formelor de acţiuni subversive şi anarhism” [519] şi cel intransigent sau integral, care „pregătea şi tempera forţele catolice printr-o acţiune complexă, dar nu preponderent politică, în vederea moştenirii, într-un viitor apropiat, a funcţiei statului” [520] [521] - al doilea este cel care priveşte către viitor, care, puternic prin organizaţiile şi prin influenţa sa în ţară, va putea să trateze de la egal la egal cu burghezia liberală şi să realizeze concret politica pe care clericalii moderaţi se limitau doar s-o susţină cu căldură. Totuşi pe noi ne interesează să clarificăm felul cum în această situaţie, sub pontificatul lui Leon al XIII-lea, ruptura risorgimentală, care se definise cu adevărat în contrastul dintre Biserică şi civilizaţia burgheză (cu instituţiile,

519 Ercoli, Fine delta questione romana, în Rinascita, iunie 1948, p. 190.

520 Ibid., p. 166.

521 Ibid.

ideologiile şi formele ei de organizare), va fi depăşită în termenii ei cei mai profunzi, în termenii ei de clasă, şi nu va putea fi păstrată nici măcar de continuarea discordiei dintre Biserică şi statul italian şi nici în aşa-zisa chestiune romană, care, ea revendicare teritorială şi ca o consecinţă firească a nerecunoaşterii drepturilor statului naţional faţă de propria unitate, slăbise din ce în ce mai mult, pe măsură ce se îndepărta de pontificatul lui Pius al IX-lea. De altfel, după cum s-a observat, dominaţia temporală - de o importanţă uriaşă în Evul Mediu - devine anacronică „atunci cînd statul naţional modern se afirmă şi în acelaşi timp marginile lumii civilizate sînt împinse dincolo de bazinul Mediteranei şi de ţările din Europa Occidentală şi Centrală, dincolo de Europa şi de Asia. Destinele lumii, care mai înainte se jucau în cadrul unei incursiuni armate în Italia, se decid acum într-un teatru cu centre multiple, fiecare din ele fiind un stat, în fiecare din ele un acelaşi conflict se repetă în forme diverse şi are noi şi infinite repercursiuni, în fiecare din ele încep să se mişte conştient, alături de principi şi de regi, puterea banului, a comerţului şi producţiei, precum şi masele populaţiei producătoare, marile protagoniste ale istoriei moderne. Nu tunurile şi bersalierii bietului Cadorna au fost aceia care au dat lovitura de graţie puterii temporale, ci dezvoltarea capitalismului... în lumea transformată de capitalism papalitatea, pentru a conta ca stat între state, într-o concordanţă fie şi relativă cu aspiraţiile sale, ar trebui să concentreze în mîinile ei bogăţia şi forţa pe care o au astăzi, printre ţările capitaliste, Statele Unite ale Americii. înarmat cu vechea sa putere temporală, papa este, printre puterile capitaliste, un personaj ridicol şi neputincios” h Leon al XIII-lea şi-a dat repede iseama de acest anacronism: chiar dacă oficial a continuat să menţină chestiunea romană ca revendicare teritorială (concesie pe care trebuia s-o facă celor mai reacţionare curente ale catolicismului), în fapt, după cum am spus, a căutat să realizeze o nouă *putere temporală* prin inserarea Bisericii în regimul

capitalist: „Observăm cum transformarea s-a efectuat. Vom găsi că la baza ei se află o modificare a felului în care Biserica îşi reglementează raporturile cu toate statele. Relaţiile diplomatice continuă să fie pivotul acestor raporturi,, dar ele sînt întărite, susţinute, integrate fie de intervenţia organizării eclesiastice într-o serie de domenii în care activitatea sa se desfăşoară alături de activităţile unor organizaţii pur capitaliste şi ale statului, fie de intervenţia directă a Bisericii în organizarea maselor potrivit metodelor proprii regimurilor de democraţie burgheză. Să ne gîndim la dezvoltarea misiunilor catolice, a băncilor catolice şi a jurnalismului catolic. Să ne gîndim, pe de altă parte, la crearea şi dezvoltarea partidelor catolice. Crearea de partide catolice în toate ţările capitaliste mari a fost ideea care a însufleţit pontificatul lui Leon al XIII-lea, primul pontif *modern*, adică crescut în lumea capitalistă şi maturizat de ea. în această idee năzuinţa către puterea temporală în vechea ei formă este moartă. Stătuleţul uzurpat de regele Sardiniei dispare în faţa orgolioasei hotărîri a papei de a fi în orice stat, prin acţiunea organizată a unui partid catolic, participant şi, în măsura posibilului, arbitru al puterii. Revoluţia burgheză-democratică şi gîndirea liberală - cu care papalitatea încercase în zadar să ajungă la un compromis - sînt, în 1

acest nou plan de activitate politică universală, recunoscute şi asimilate în măsura în care Biserica catolică poate să le asimileze... Pe acest nou plan nu numai raporturile dintre stat şi Biserică se configurează în forme noi, dar se precizează chiar figura şi funcţia Bisericii şi papalităţii, ca forţe care luptă pentru apărarea ordinii capitaliste... Aceasta este astăzi adevărata putere *temporală* a papilor” 1. Este, de asemenea, evident că într-o atare situaţie era posibil să se producă o nouă ruptură în lumea catolică pe baze cu totul diferite de cele care determinaseră mişcarea catolică liberală. Adică pe baza exigenţelor ridicate de mişcarea muncitorească şi de

organizaţiile sale care erau sau negate sau mistificate de politica de sprijinire a regimului capitalist de către Biserică, într-un anume sens, mişcarea democraţiei creştine şi a modernismului operează în această direcţie: „Modernismul mai întîi şi popularismul după aceea - scrie Gramsci - sînt mişcări asemănătoare cu mişcarea liberală-catolică a Risorgimentului, datorate în mare parte puterii de atracţie spontană exercitată de istorismul modern al intelectualilor laici proveniţi din păturile de sus, pe de o parte, iar pe de alta de mişcarea practică a filozofiei marxiste” [522] [523]. Elementele de reînnoire a lumii catolice care se dezvoltă în Europa în ultimii ani ai secolului, care acţionează în diferite direcţii şi pe baza unor premise culturale şi ideale adesea foarte diverse şi cărora s-a convenit să li se dea o denumire unică, aceea de modernism, fuseseră într-un sens favorizate de politica lui Leon al XIII-lea şi pornesc de la o platformă care ţine cont de evoluţia istorică reală. Astfel pe terenul politic nu mai există problema naţională sau problema libertăţii (adică cele două probleme cheie ale revoluţiei burgheze) care să determine polemica celor mai avansaţi catolici; prin faptul că Biserica s-a conformat realităţii noilor state naţionale şi a regimurilor parlamentare, polemica se mută pe terenul *problemei sociale*, cu alte cuvinte dacă Biserica trebuie să facă uz de influenţa sa în rîndul marilor mase (influenţă nu numai ideologică - după cum am văzut - dar şi economică şi organizatorică, avînd drept unic scop menţinerea ordinii burgheze), sau nu trebuie să facă uz de ea pentru crearea unei noi ordini, fondată pe principii creştine şi pe dreptate socială. Pentru Murri contrastul dintre Biserică şi stat nu se mai pune în termenii săi risorgimentali (putere temporală, distincţie între cele două puteri, unitate naţională etc.), ci ca „simbol al ciocnirii dintre două civilizaţii complet diferite

522 Ibid., pp. 190—191.

523 A. Gramsci, Risorgimento, ed. cit., p. 72.

şi profund ostile” x, în care Biserica nu reprezintă civilizaţia medievală care rezistă şi se opune noii civilizaţii burghezo-democratice, ci reprezintă cerinţa unor vaste reforme „prin creşterea puterii dirijată de popor”, de limitare „a excesivei autorităţi a statului” şi prin amestecul său „acolo unde instituţii publice minore dispărute sînt necesare raporturilor vieţii publice”, a necesităţii „unei reorganizări dirijate şi inspirate de Biserică, începute de jos şi prin urmare în sens opus operei statului modern” [524] [525]. Critica îndreptată de Murri împotriva burgheziei italiene răstoarnă complet termenii polemicii tradiţionale: „O burghezie de formaţie anemică şi parazitară, căreia evenimentele din Europa i-au dat o dezvoltare precoce, care a acceptat să continue o tradiţie monarhică şi militară, care a pus stăpînire pe Italia printr-un noroc care a găsit-o şi a lăsat-o incapabilă să guverneze, care se premiase pentru serviciile pe care şi le făcuse sieşi cu bunurile Bisericii, ale comunelor, ale congregaţiilor, cu slujbe administrative şi militare, cu monopolurile publice, cu titluri, ordine şi beneficiile acestora; în sfîrşit, o burghezie care şi-a justificat toate aceste măreţe isprăvi printr-un ateism de împrumut... Şi această burghezie, şi acest stat care este instrumentul său, pentru a păstra puterea, au distrus autonomiile comunale, au aservit provinciile, au etatizat instrucţia, au creat şi au hrănit o armată enormă; iar astăzi ameninţă orice libertate, atentează la sufragiul politic, şi aşa redus, de care beneficiem, anulează exercitarea vie a constituţiei, crează domiciliul forţat, recurg cu uşurinţă la lovitura de stat, au tot timpul gata măsurile cele mai grave împotriva Bisericii şi împotriva moralei creştine”[526]. Programul de acţiune al democraţiei creştine (al primei democraţii creştine)

524 R. Murri, Battaglie d’oggi, voi. I, Roma, Soc. it. catolică de cultură, 1903—1904, p. 128.

525 Ibid., p. 130.

526 Ibid., pp. 140—141.

corespundea unei atari analize a situaţiei: „Crescândă şi netă separare de catolicii sociali, sau de aceia care vor aplicarea integrală a principiilor catolice în viaţa socialpolitică, de orice altă grupare politică şi socială (prin urmare şi de aceia care în politică sau în alt domeniu sînt mai întîi moderaţi, apoi catolici, şi de forţele monarhiste în general). Progresivă orientare a întregii noastre activităţi în sensul ascensiunii democratice a claselor de jos; orientare sau paralizată sau întîrziată a oricărui contact cu partidele care merg în sens invers” [527]. Dacă pe planul orientărilor politice chestiunile erau puse în moduri atît de diferite de cele care inspiraseră politica catolicilor liberali între 1830 şi 1860, nu în acelaşi fel se petreceau lucrurile pe celelalte planuri, adică pe acelea ale orientărilor culturale, ideologice şi reformatoare. Modernismul este inspirat mai cu seamă de renaşterea idealistă şi istoristă, de o problematică culturală, prin urmare, foarte diferită de cea dominantă în prima jumătate a secolului. De aceea, dacă e just să afirmăm că modernismul este o mişcare *asemănătoare* mişcării liberal-catolice, e bine să precizăm de îndată în ce măsură este diferit, cu alte cuvinte în ce măsură ştie să pună problemele dezvoltării şi adaptării Bisericii, ţinînd cont de noile probleme şi de noile forţe sópale care apăruseră pe scenă. Este interesantă şi în acelaşi timp justă reprezentarea concisă pe care Candeloro o are,despre această situaţie: „Aşadar, modernismul a fost un fenomen destul de eterogen din punct de vedere ideologic, în care este posibil să dăm de urma unor influenţe pozitiviste, idealiste şi pragmatice; a fost o mişcare bogată în nuanţe şi tendinţe uneori contrastante, care, în plus s-a complicat din cauza ezitărilor şi a timidităţii câtorva din reprezentanţii săi... Dar deşi cunoaşte o atare multitudine de motive şi de tendinţe, modernismul poate fi considerat în mod unitar ca o nouă tentativă de reformare a Bisericii nu numai din punct de vedere disciplinar şi ierarhic, deoarece toate tendinţele

527 Ibid., p. 156.

moderniste implicau o critică a autoritarismului extrem de ţip iezuit, dar şi din punctul de vedere doctrinal şi practic.

Pe scurt, modernismul, în ansamblul său, poate fi considerat ca un nou val de catolicism liberal, nu atît pentru conţinutul specific doctrinal (cu toate că în el nu lipsesc doctrine de evidentă derivaţie liberal-catolică), cît pentru că, la fel ca adevăratul catolicism liberal, a reprezentat o tendinţă de conciliere a credinţei catolice cu gîndirea modernă şi, prin urmare, a încercat să introducă, fie din raţiuni apologetice, fie cu intenţii de reformă, elemente critice în doctrina catolică cristalizată şi în practica tradiţionalistă şi autoritară a Bisericii. Pe de altă parte, în vreme ce catolicismul liberal a fost o mişcare preponderent burgheză şi aristocratică, care a privit masele populare fie cu un paternalism exagerat, fie cu neîncredere, modernismul, în general, oricît de puţin accesibile ar fi pentru popor doctrinele sale filozofice şi istorice, ar fi putut prin intermediul democraţiei creştine să se unească cu o mişcare populară cuprinzînd, mai cu seamă în Italia, pături ţărăneşti şi grupuri de muncitori. A existat, cu alte cuvinte, în primii ani ai secolului XX, posibilitatea unei mişcări de reformă catolică avînd o bază tocmai în rîndurile acelor mase catolice, mai ales de la ţară, care pînă atunci, prin obedienţa lor pasivă, constituiseră o rezervă sigură pentru Biserică. în acest sens, cu toate că modernismul a fost lipsit de unitate ideologică şi cu toate că iniţial între modernismul cultural şi cel politic au existat doar legături de simpatie şi de vagă afinitate, el a fost considerat de către Vatican şi de înaltele ierarhii eclesiastice ca prezentînd un dublu pericol” *K*

Eterogeneita-tea mişcării moderniste explică lesne faptul că Fogazzaro putea fi luat drept unul din liderii ei. In realitate, aşa cum am văzut, Gallarati-Scotti, în prima ediţie a biografiei sale (ediţie nesuspectă), a ştiut să surprindă marile diferenţe dintre poziţiile scriitorului vicentin şi cele ale moderniştilor, după cum a ştiut să identifice în

Fogazzaro o tensiune mistică, o nevoie de a realiza o adecvare între propria viaţă individuală şi mesajul evanghelic, o făgăduinţă de caritate care le lipsea celorlalţi. Nu credem că cititorului îi va fi greu să observe cum, fie faţă de politica oficială a [528]

Bisericii, fie faţă de elementele înnoitoare, poziţiile lui Fogazzaro sînt ciudat de rămase în urmă: prin conţinutul lor paternalist şi conservator, prin dezinteresul lor faţă de problemele cele mai acute ale momentului, prin ignorarea mişcărilor culturale mai avansate, prin sensibilitatea redusă faţă de chestiunile sociale. Poziţii depăşite care, după cum vom vedea, au o mare influenţă asupra artei lui Fogazzaro.

*

De sfînt (adică de complexul de poziţii ideale pe care le-am examinat) sînt legate alte două grupuri de probleme, destul de importante pentru înţelegerea operei lui Fogazzaro. Mă refer la problemele care privesc concepţia despre artă şi la acelea care privesc experienţa amoroasă. în prefaţa pe care am citat-o la *Ascensioni umane* Fogazzaro ne spune, cu mare claritate şi cu un anumit orgoliu, că doctrina unei concilieri posibile între evoluţia naturală şi credinţă „străluceşte în intelect", îi iluminează „raţiunile artei pure şi mîndre" pe care le-a iubit, „ale artei care promovează o nouă ascensiune umană, luptînd împotriva tuturor animalităţilor ce ne mai trag încă îndărăt" x. Această idee - ideea unei funcţiuni proeminente a artei în evoluţia speciei sau, pentru a fi mai simpli, ideea unei funcţiuni proeminente a artei în afirmarea elementelor spirituale ale omului contra oricărei rămăşiţe de animalitate - revine în toate conferinţele care alcătuiesc volumul. Cea dedicată raporturilor dintre Sf. Augustin şi Darwin se termină prin afirmaţia că „arta ascultă de indicaţia tacită a noii ştiinţe şi luptă cu adevărat în cadrul speciei cînd călăuzeşte spiritul uman, aflat în stadiul unei animalităţi inferioare spre căutarea fierbinte, deşi trudnică şi dureroasă

528 G. Candeloro, II movimento cattolico, ed. cit., pp. 306—307.

a acelei frumuseţi complexe, purificată de animalitate, care îmbină, într-o lumină indisolubilă, frumuseţea intelectuală şi frumuseţea morală”[529] [530]. Afirmaţie avtnd încă un caracter general, care se precizează în conferinţa următoare (*Per la bellezza di un’idea*) prin indicaţii ţinînd de o adevărată poetică, într-un sector deosebit de drag lui

Fogazzaro, acela al reprezentării naturii: „Cînd noi poeţii, poeţi spiritualişti, ascultăm vocile misterioase ale lucrurilor şi simţim o viaţă tainică, germeni şi urme de tristeţi şi de bucurii aproape umane în vînturi, în valuri, în păduri, în apele curgătoare, în formele gingaşe ale florilor, în liniile expresive ale stîncilor, în spinările munţilor înspăimîntători, voi ne spuneţi adesea că visăm şi acest lucru este adevărat, dar, ca toate visele, visul nostru îşi are şi el originea în realitate. Simpatia noastră pentru natură, cînd nu este o retorică, vană, prost înţeleasă, dezvăluie adevărate afinităţi între om şi lucruri” 1. Se îmbogăţeşte ulterior cu noi sensuri în conferinţa dedicată originii omului, în care, după ce a confirmat legea generală (că, potrivit evoluţiei, arta are menirea „de a ajuta divinul să comprime ceea ce este brutal, viitorul să se dezvolte din trecut” 2), precizează că nu înţelege prin aceasta „să îndemne Arta să reprezinte exclusiv tipuri ideale. Ea va face bine să practice şi autopsia bestiei umane... Orice subiect trebuie să-i ofere Artei un argument pentru această dublă cercetare. Niciodată o artă umană nu va fi adevărată dacă nu va şti să găsească în aceeaşi persoană elemente de viaţă superioară şi elemente de viaţă inferioară; cel puţin cîţiva germeni ai celei dintîi, cel puţin o rămăşiţă a celei de a doua” 3. Şi nici nu propovăduieşte subordonarea artei faţă de morală, „aşa cum au făcut atîţia, astfel încît morala suprapusă artei dă impresia unui lucru mort care striveşte un lucru viu; este vorba de a găsi o unitate a lor atît de deplină încît să fie

529 A. Fogazzaro, Discorsi, ed. cit., p. 25.

530 Ibid., p. 52.

imposibil de separat intenţia morală de intenţia artistică”4. Rezultă de aici o artă mai complexă, mai bogată în fermenţi şi, dacă vreţi, în tulburări, în comparaţie cu arta clasică, în care frumuseţea ar exprima „o senină şi fericită, dar de loc vanitoasă bucurie de sine însăşi” 5, ar reprezenta „sublima bucurie a naturii umane venită din negurile unei vieţi inferioare, în sfîrşit, la lumină, fericită

1 Ibid., p. 76.
2 Ibid., p. 105.
3 Ibid., p. 106.
4 Ibid.
5 Ibid., p. 108.
16 - Miturile şi conştiinţa - c. 1294

de a se odihni contemplînd” *1*, pe cită vreme în idealul artistic fogazzarian frumuseţea ar avea „drept caracter aspiraţia”, ar exprima „o nelinişte provocată de dorinţe niciodată potolite pentru că cer pentru dragoste şi pentru viaţă ceea ce este infinit şi veşnic”. Ea ar reprezenta „natura umană, care a mai săltat o treaptă, cu spiritul reîmprospătat, iluminată de un ideal pe care ea nu-l înţelege bine, dar îl simte, îl visează şi cu care doreşte să se contopească în întregime” [531] [532].

Dar poetica fogazzariană se conturează în totalitatea ei în conferinţa ţinută la Paris şi intitulată *Le grand poète de l’avenir*. Este confirmată încă o dată funcţia generală a artei în sfera evoluţiei umane: „*Ce rôle providentiel est de coopérer avec la Cause du monde*, *d’appuyer l’élément humain supérieur qui aspire à mieux comprendre et à mieux aimer*, *dans sa lutte avec l’élément inférieur*, *avec la bête sombre qui survit en nous*” [533]. O atare funcţie era mult mai evidentă la poeţii antici care reuneau într-o singură persoană şi în poezie, şi funcţia de profeţi religioşi

531 Ibid.

532 Ibid.

533 Ibid., p. 136.

şi uneori de căpetenii sau sfetnici politici şi, în orice caz, de înţelepţi. Şi destul de puţin la poeţii mai recenţi, unde partea formală a artei, capacitatea de a plăcea, a trecut pe primul loc. Totuşi, această funcţie rămîne esenţială pentru artă şi atunci, mai mult cia oricînd, mişcarea spiritualistă, în ciuda faptului că putea conta pe mulţi ofiţeri subalterni, avea nevoie de un mare poet, de un general. Avea nevoie de el mai cu seamă din punct de vedere antisocialist şi antimaterialist, pentru a oferi tinerilor o justă orientare ideatică, pentru a umple golul deschis de uzura idealurilor risorgimentale: „*parce qu'à l'heure qu'il est, la liberté politique ayant été conquise en Europe presque partout et les institutions libérales n'ayant pas en général fonctionné de manière à justifier auprès des peuples les sacrifices qu'elles ont coûté, la jeunesse a cessé de se passionner pour l'idéal que ses pères ont poursuivi avec tant d'enthousiasme et en recherche d'autres. Elle prend volontiers le premier qui se trouve sur son chemin, l'idéal de la réforme sociale, car il se pare d'un beau nom de fraternité et a l'air de faire appel à un sentiment de justice. Vu de loin l'idéal socialiste n'est pas sans grandeur; vu de près c'est autre chose. Soit qu'il analyse l'histoire du passé, soit qu'il trace à sa manière l'histoire de l'avenir, le socialisme ne voit dans l'évolution humaine que le facteur économique.* (...) *Sa conception du monde est foncièrement matérialiste* (...). *J'invoque un poète de génie qui reprenne les idées spiritualistes pour les rajeunir, et qui nous aide, nous ouvriers de la prose, à remplacer dans les coeurs ardents et généreux la conception socialiste* (...) *de l'avenir et du bonheur, par un conception qui rattache le bonheur à la Vérité absolue, à la Beauté absolue, au Bien absolu*" 1.

Aceasta trebuie să fie fizionomia intelectuală şi morală a poetului nou, si este inutil să subliniem asemănarea sa cu aceea a sfîntului. Dar eontinuînd analiza şi rămînînd să facem precizările ulterior, Fogazzaro ţine să fie deosebit nu numai de naturalişti, ci şi de curentele decadente care luau

naştere atunci: poetul nou, într-adevăr, nu trebuie să depăşească graniţele poeziei şi să pătrundă pe terenul picturii sau al muzicii, cum se întîmplă adeseori cu poeţii contemporani care sfîrşesc prin a pune laolaltă „*des assemblages incohérents de mots curieusement coloriés ou curieusement sonores*, *d'où il est impossible de tirer un sens quelconque*, *ce qui les fait admirer par des sots vaniteux qui se croient intelligents et par des intelligents modestes qui se croient sots*" [534] [535]. Noul poet trebuie să se deosebească de şcoala care pretinde să monopolizeze cultul Frumuseţii: trebuie să fie egal ei în gustul pentru frumuseţea sensibilă şi s-o depăşească în sensul frumuseţii intelectuale şi morale. Pentru că adevărata frumuseţe nu poate fi atinsă prin senzaţii sau sugestii sexuale: adevărata frumuseţe este înţeleasă doar de aceia care îşi dezvoltă inteligenţa şi năzuiesc să trăiască îndeosebi cu facultăţile superioare. Curentelor estetizante din vremea sa Fogazzaro le opune un ideal romantic, atunci cînd îl invită pe noul poet sa repună marea dragoste în drepturile ei, adică „*rendre*, *dans le domaine de l'art*, *à l'idéalisation amoureuse le rôle qu'elle y a joué jadis et qu'elle joue encore dans la vie au profit de l'élément humain supérieur*" 1. Cît priveşte forma, noul poet - tocmai prin locul pe care-l ocupă arta în evoluţia umană - trebuie isă caute a se adresa unui public foarte larg. Din această premisă rezultă că el nu va folosi un limbaj preţios, ci, beneficiind de o completă cunoaştere a limbii sale, „*depuis les moindres et plus obscurs mots techniques jusqu'aux mots plus riches de couleur*, *de passion*, *de pensée*, *depuis le dernier mot éclos dans les salons ou dans la rue jusqu'à son ancêtre couché dans la poussière de bibliothèques*, *il maniera ce matériel avec aisance*, *sachant demeurer à la portée de tout le monde sans s'interdire de placer de temps en temps un vieux mot*

534 Ibid., pp. 139—140.

535 Ibid., p. 142.

savamment déterré" *2*. El se va folosi de dezvoltarea tehnică a formelor poetice care s-a realizat mai cu seamă prin meritul noilor şcoli, dar va introduce înlăuntrul lor un conţinut mai înalt şi mai vibrant. Cît priveşte muzicalitatea poeziei, Fogazzaro afirmă că ea „*va évoluer dans le même sens que la musique instrumentale et vocale*, *dans un sens wagnérien*. *J'entends par là que les mélodies faciles et régulières vont disparaître de la métrique et surtout que les poètes futurs sauront s'affranchir de toute convention*, *que la musicalité de leur poésie sera plus logique*, *c'est-à-dire qu'un rapport étroit y sera visible entre le mouvement du rythme et le mouvement de la pensée*. *Ceci exige du génie et une extrême violence de sentiment*" 3.

în sfîrşit, noul poet va trebui să cunoască bine clasicii, pentru că numai ei dau sensul măsurii, „frîul artei", va trebui să studieze ştiinţele, să iubească adevărul şi să urască falsul, să nu idealizeze trecutul, ci să scoată din prezent materia poeziei sale. Şi nu este exclus ca romanul contemporan, nutrit de ştiinţă, să se transforme în poem şi să deschidă perioada unei noi epopei.

După cum se vede, este vorba de o poetică în care se pot găsi toate, sau aproape toate elementele cU care Fogazzaro şi-a construit romanele (în ciuda faptului că se referă la un poet imaginar): începînd cu limba (acea limbă „de sală de aşteptare dintr-o gară", cum a fost definită de cineva), care, plecînd de la supoziţia romantică şi moderată a necesităţii de a se adresa unui public vast şi nu unui cerc restrîns de literaţi, căuta să reproducă limbajul mediu al burgheziei cu un amestec de termeni tehnici şi de cuvinte foarte expresive, de denumiri la modă în saloane sau în ziare şi de cuvinte căutate, dezgropate de tradiţia literară. Cu preocuparea constantă de a rămîne tot timpul la îndemîna tuturor. In felul acesta scriitorul vicentin se diferenţia nu numai de experimentul dannunzian oarecum contemporan (care, după cum am văzut, se mişca într-o direcţie cu totul opusă), dar şi de experimentul naturalist care încărca

limbajul în mod excesiv cu crudităţi, expresii dialectale, asprimi mărturisind o voinţă de denunţare, chiar mai mult, de cel pascolian care căuta precizia tehnică a limbajului numai pentru a ajunge la rezultate simboliste. în Fogazzaro se caută într-adevăr limbajul mediu corespunzător publicului ideal căruia i se adresa (un public burghez, cu o cultură medie) şi cu naratorul ideal schiţat în minte încă din 1872, cînd nu scrisese nici unul din romanele sale: un narator de salon, priceput nu numai la cărţi, ci şi la lucruri şi la oameni, cu o serioasă cultură, care ştie să atragă atenţia prin felul lui de a vorbi, elevat, dar, în acelaşi timp, expresiv, fără a dispreţui, în momentele de puternică tulburare dramatică sau de reprezentare comică, expresia dialectală. „Nimeni, domnilor, nu ştie să povestească mai plăcut ca acei bătrîni înzestraţi cu talent şi cu studii, pe care naşterea sau norocul i-au făcut să trăiască în înaltele sfere sociale, printre eleganţele cele mai rafinate şi spiritele cele mai elevate, întotdeauna actori în evenimentele grave din ţara dor.” [536] De aici cheia unei analize a stilului lui Fogazzaro, în care momentul *alegerii* materialului lingvistic oferit de tradiţia literară şi comunitatea vorbitorilor (adică momentul *stilului*) este dominat de o calitate fundamentală numită de el *gust* în acelaşi discurs din 1872 şi legată direct de idealul narator la care ne-am referit şi pe care îl defineşte astfel: „In iartă nu există un sentiinent complex asemănător cu cel de care au parte natura, studiul şi experienţa. Greu de definit, dar eu i-aş spune sensul rafinat al armoniei, aidoma celui al eleganţei aristocratice, contopit cu persoana, refuzîndu-se unui ochi vulgar, care se degajă din veşminte, din umblet, din gest; al cărui secret este armonia culturii, puritatea liniei şi în fiecare lucru un anumit friîu tainic, *frîul artei*” L Este gustul care-l ţine pe scriitor departe de un realism prea crud, de „reprezentarea exactă a adevărului fără alegere şi fără idei” [537] [538], dar, totodată, îl împiedică să cadă în convenţional şi în fals. Este gustul

536 A. Fogazzaro, Dell’avvenire del romanzo in Italia, ed. cit., p. 44.

care-l împiedică să pună toate personajele, oricare ar fi sfera sau clasa din care fac parte, să vorbească într-o toscană pură, dar, în acelaşi timp, îl face să evite dialectul crud şi îi sugerează cum „să păstreze geniul dialectului fără o servilă reproducere a adevărului, fără a supăra urechea şi a fi ininteligibil” [539]. Tot din acest punct de vedere se pune şi chestiunea limbii: forma nu este un veşmînt exterior şi nu poate fi învăţată făcînd colecţie din cuvinte găsite în clasici, cuvinte care, golite de conţinutul lor concret, par fluturi cu ace cu gămălie înfipte în spate. Prima lege a unei bune scrieri este „să gîndeşti limpede, să ai o imaginaţie puternică” [540], toate cuvintele fiind bune cu condiţia ca alegerea să fie călăuzită de *gustul* de care am vorbit mai înaite. Desigur, lecturile din clasici constituie un element pentru formarea gustului, dar să fie lecturi inteligente care să nu-i considere pe scriitori drept o magazie de fraze frumoase, ci să caute să pătrundă în intimitatea gîndirii şi a imaginaţiei lor. La educarea gustului contribuie în egală măsură lecturile din scriitorii străini, ca şi experienţele de viaţă, mediul social din care provine respectivul scriitor şi mediul pe care îl frecventează.

Ajungem astfel la fondul problemei: raportul dintre ideologia lui Fogazzaro şi poetica sa nu trebuie căutat numai în încercările sale de a atribui un loc anume artei în evoluţia naturală, de a teoretiza funcţia pe care arta ar avea-o în mişcarea spiritualistă şi în afirmarea noilor idealuri. Ba aş spune că acesta este aspectul cel mai exterior al raportului, în realitate acea ideologie *moderată* de catolic-liberal dă formă personalităţii lui Fogazzaro în toate aspectele comportamentului său uman şi-i dă formă

537 Ibd., p. 49.

538 Ibid., p. 63.

539 Ibid., p. 50.

540 Ibid., p. 43.

gustului său de scriitor, modului însuşi în care el, chiar fără a-şi propune acest lucru în mod deliberat, construieşte intriga romanelor sale, personajele şi stilul său. în felul acesta legătura dintre ideologie şi poetică se efectuează în adîncul structurii însăşi a operei fogazzariene, în matricea în care ea îşi are originea. Trombatore, strîngînd laolaltă observaţii răspîndite ici-colo în critica precedentă, într-un foarte frumos eseu publicat în 1945 despre „succesul lui Fogazzaro” [541], ne-a dat o descriere completă a felului în care scriitorul îşi construia romanele şi a felului în care, mai mult.sau mai puţin conştient, se manifesta ideologia lui Fogazzaro în stabilirea punctului de plecare a operelor sale. Fogazzaro „a fost idolul burgheziei italiene în perioada cuprinsă aproximativ între 1880 şi 1910; a înaltei burghezii, îndeosebi intelectuală şi agrară, care se învecina cu aristocraţia, eu care uneori reuşea să se confunde; şi de asemenea al burgheziei mijlocii şi mici, în măsura în care-i urmărea gusturile, îi împărtăşea sentimentele şi îi admira formele” [542] [543]. Adeziunea acestui public (corespunzător, după cum am văzut, publicului ideal căruia i se adresa scriitorul) a fost cu atît mai spontană şi naturală, „cu cît scriitorul însuşi aparţinea acelei clase sociale, şi-i aparţinea nu numai prin naştere, ci şi prin formaţia sa intelectuală şi morală, prin toate fibrele fiinţei sale” [544] (cu alte cuvinte, în măsura în care scriitorul corespundea acelui narator ideal de care am vorbit). Acest caracter burghez şi moderat (liberalcatolic) al personalităţii fogazzariene se manifestă, în primul rînd, prin reprezentarea idilică a convieţuirii

---

541 Ibid., p. 444. s Ibid.
s Ibid., p. 446.

542 G. Trombatore, II successo di Fogazzaro, în Risorgimento, august 1945, pp. 442—455.

543 Ibid., p. 443.

544 Ibid.

sociale, prin absenţa, în operele sale, a contrastului de clase, prin ignorarea unei reprezentări directe a mizeriei. „în el, catolic profund sincer şi convins, trăia şi opera, întotdeauna implicit, sentimentul egalităţii dintre suflete, şi acest lucru nu îi permitea să nu surprindă de loc sau să surprindă extrem de slab, nedreptatea deosebirilor sociale. Egalitatea juridică şi formală la care se ajunsese atunci îl mulţumea pe deplin" *K* în felul acesta, romanele sale nu puneau niciodată în discuţie orînduirea burgheză a societăţii, tot omul „ştie să rămînă la locul lui" 2, stăpînul îi tratează cu o bunăvoinţă paternă pe supuşi, iar aceştia au devoţiune şi afecţiune pentru superiorii lor. Dar aceeaşi atitudine există şi în ceea ce priveşte instituţiile tradiţionale. Statul, căruia vrea să i se garanteze forţa, Biserica, ce trebuie reînnoită respectînd ierarhia, familia, care nu este niciodată pusă la îndoială de iubirile fogazzariene, întotdeauna iubiri de excepţie, „şi instituţia matrimonială, chiar dacă nu este cu adevărat salvată, este cel puţin conservată; Fogazzaro se pune tot timpul la adăpost; fiecare îşi îndură trajgedia lui în intimitatea propriului său suflet, nu există scandaluri, normele moralităţii burgheze nu sînt răsturnate" 3. Este de adăugat că împreună cu mizeria, cu răul social, din opera fogazzariană este alungată reprezentarea directă a răului fizic, acea întunecată reprezentare a patologiei şi a fiziologiei care ocupase un loc atît de însemnat în cadrul gustului naturalist. Personajele fogazzariene mor întotdeauna cu demnitate, fără ca în timpul bolii sufletul sau corpul lor să fie urîţite.

Această atitudine *burgbezo-moderată* se regăseşte şi în structura personajelor. Ele aparţin întotdeauna nobilimii sau burgheziei bogate, se mişcă în medii rafinate şi pline de confort - vile nobiliare, locuri de vilegiatură - nutresc sentimente care nu sînt vulgare, alimentează pasiuni înalte, se supun marilor îndatoriri. Sînt toate persoane culte şi bine educate: „literatura este în cea mai mare parte străină,

engleză, germană sau franceză, şi nu lipsesc citatele din Goethe, din Shakespeare, din Chateaubriand, dar există şi 1 basmul intitulat *Misterul poetului*, cu parfumul său oriental; de asemenea, latina misticilor aduce nota sa de seducţie. Artele figurative nu lipsesc nici ele şi e de ajuns să amintim frescele vilei Valmarana şi îngerul lui Guercino care se roagă deasupra lui Corrado Silla mort. Dar cu adevărat suverană este aici muzica, îndeosebi muzica italiană veche sau muzica germană: Corelli şi Pergolesi, sau Bach şi Mozart, sau Meyerbeer şi Schumann" x. în această zonă a romanelor fogazzariene nu pătrunde niciodată comicul, vîna aceea ironică de care s-a vorbit atîta. Comicul la Fogazzaro este şi el o reflectare a atitudinii sale paterne. Aşa cum bine s-a observat, slujeşte la răscumpărarea arcadiei care ar deriva din felul său de a pune problema raporturilor sociale2. Slujeşte mai cu seamă să scoată şi mai mult în evidenţă personajele sale majore şi problematica lor morală şi sentimentală, care se detaşază astfel de acea „însufleţită viermuială de viaţă măruntă" 3.

★

Spre atelierul operei fogazzariene ne duce şi discursul cu ocazia centenarului lui Victor Hugo, nu numai pentru că el confirmă influenţa poeţilor romantici (îndeosebi a lui Hugo şi Chateaubriand) asupra formării scriitorului nostru, (lucru de altfel scos foarte bine în evidenţă de critică), dar, mai ales, pentru că conţine unele indicaţii referitoare la procesul de creaţie, nu ştiu cît de valide pentru poetul francez, dar cu siguranţă semnificative pentru Fogazzaro. Este descrisă în acest sens tehnica construirii unui personaj: „El începe întotdeauna să-şi plăsmuiască fantasmele la fereastră, cu ochii la fluviul uman care curge prin faţa lui. Cînd are nevoie de un om care să întruchipeze ideile sale nu ia din realitate decît cîteva linii, un pic de culoare exterioară, dar singulară; şi le reproduce cu o fidelă precizie. Restul îl creează din propria sa substanţă. îi ies astfel, de pildă, filozoful Ursus, episcopul Myriel, fiinţe intermediare între omul comun şi

Hugo. Cînd are nevoie de un om-argument sau doar de un actor pentru roluri principale ştie sa reprezinte adevărul cu o vigoare extraordinară, după ce, exagerînd un pic, a închis fereastra, trasînd contururile şi tentele, după cum îi cere teza pe care o are de susţinut şi efectul. Astfel i-a format printre alţii pe Valjan şi Gilliat. Cînd, în sfîrşit, are nevoie de un om oarecare, un actor mărunt, îl ia în întregime din realitate şi doar cîte o viguroasă trăsătură de penel trădează în aceste figurine mîna violentă a maestrului" *1*. Exact acesta este felul în care Fogazzaro îşi construieşte personajele. După cum a fost amplu demonstrat de biografi, toţi au un corespondent în viaţa reală, dar realismul este total numai în cazul figurilor minore, al anumitor detalii, cînd se exercită vina comică a scriitorului. In celelalte cazuri, cînd este vorba de un protagonist care întruchipează ideile sale sau, oricum, de un personaj de prirnplan, realităţii îi aparţine doar germenele, restul este produs al imaginaţiei poetului. Dar ceea ce uimeşte nu este faptul că acum, cînd ajunsese la apogeul carierei sale, în perioada conferinţei de la Paris sau a discursului asupra lui Victor Hugo, Fogazzaro era conştient de *metoda* cu care trebuie să se construiască un roman. Uimeşte ¡faptul că aceleaşi idei - care pe deasupra se refereau în mod explicit la roman şi nu la poezie - pot fi întîlnite în conferinţa de care am vorbit, intitulată *Dell'avvenire del romanzo in Italia*, pe care scriitorul vicentin a ţinut-o în 1872, cînd încă nu apăruse *Miranda* şi el era complet necunoscut. Desigur, în discursul de tinereţe lipseşte încercarea de sistematizare filozofică pe care o găsim în cel de la Paris; dar, pe planul poeticii, premisele sînt substanţial asemănătoare. Se pleacă de la un refuz al noii civilizaţii *pozitive*, în care se pare că nu va mai fi loc şi pentru imaginaţia poeţilor: „pentru că în adîncul sufletului omenesc trece întotdeauna un curent de instincte misterioase şi de credinţe pătimaşe care nu ascultă, şi nu vor asculta niciodată, de inducţie şi de

silogism” [545] [546]. în timp ce în discursul ţinut la Paris este invocat un poet care să-i ajute pe muncitorii prozei 'să restaureze în sufletul tinerilor marile idealuri, aici romanul este considerat drept o formă particulară a literaturii moderne din raţiuni în esenţă practice, adică datorită unei mai mari capacităţi de răspîndire, de pătrundere într-un public destul de vast: „Nu există loc în care să nu pătrundă cartea. Maestră a tuturor seducţiilor, posedă toate măştile, vorbeşte toate limbajele, de la acela al gentilomilor pînă la cel al vulgului. Se ascunde cu un surîs provocator între două texte de şcoală, se arată cu ostentaţie, umilă şi pudică, între două manuale de ascetică. Cunoaşte maliţiile grosolane prin care se ascunde sub şorţul modistei, cunoaşte delicatele esenţe de flori şi otrăvuri cu care stimulează nervii delicaţi ai doamnei elegante. Dar uneori ne vine în întâmpinare cu chipul descoperit şi cu vorba onestă, generoasă, inspirată şi ne spune: iată-mă, sînt poemul modern, cartea celor mari şi celor mici, sînt Romanul” 1. Există o mai mare capacitate de difuzare care este impusă de caracteristicile democratice ale societăţii moderne: „De la revoluţia franceză încoace, democraţia victorioasă a restrîns mult graniţele ignoranţei absolute. Mulţimi cu cunoştinţe reduse, dar bogate în pasiuni şi în imaginaţie se îngrămădesc cu aviditate în jurul romancierului, ca plebea elenă în jurul rapsozilor. Păturile medii au devenit dense şi puternice. în rîndurile lor abundă instrucţia şi lipseşte cultura fină şi elevată, sentimentul rafinat al artei. Puţini sînt familiari cu tainicele frumuseţi ale versului, se caută emoţia poetică dincolo de formele tehnice şi de limbajul armonios, demn, elegant, care probabil că este încă, slavă Domnului, o formă de aristocraţie. Epica, lirica, satira îşi dau mîna împletindu-se în roman şi susţinute de artificiul ascuţit care mai întîi îi

545 A. Fogazzaro, Discorsi, ed. cit., p. 169.

546 A. Fogazzaro, Dell’avvenire del romanzo, ed. cit., p. 23.

înţeapă pe cititori făcîndu-i curioşi, îi răneşte mai apoi, îi pătrunde pînă în adîncuri şi determină în cei mai vulgari acea tresărire prin care sînt ridicaţi la înălţimea artei”[547] [548]. Prin urmare, romancierul din 1872 ca şi poetul din 1898 are un mare rol, deoarece „acei care, nerecunoscînd noile orizonturi, se întreabă unde ne aflăm şi încotro sîntem duşi de curente, pot afla acest lucru mult mai bine, poate, din paginile atrăgătoare în care un talent robust îi reprezintă pe contemporanii săi şi pe sine însuşi, decît din anuarele ştiinţifice şi din lucrările întocmite cu răbdare de statistică” *1*. Asta nu înseamnă însă că se arată o preferinţă pentru romanul tezist, dimpotrivă, se susţine că nu este necesar „să demonstrăm o teză religioasă, morală, economică” [549] [550] şi se proclamă cu voce tare autonomia artei. Desigur, artistul întîlneşte în drumul său „cele mai mari probleme care agită umanitatea[551], dar vai şi amar dacă imaginaţia sa se poticneşte de obstacolul ştiinţei. Aşadar, Fogazzaro, încă din 1872, vrea un roman de idei, nu tezist, care să se ocupe de viaţa contemporană şi care să se poată adresa unui public destul ¡de vast. Douăzeci de ani după aceea, după culm am văzut, poezia viitorului nu voia altceva. Dar indicaţiile cele mai importante pentru poetica lui Fogazzaro nu rint, poate, aceste formulări cu caracter general. Trebuiesc căutate în alte observaţii, mai marginale, dar care pătrund în miezul gustului şi tehnicii compoziţionale. în primul rînd, observaţia că romanul „aparţine literaturii uşoare în ce-i priveşte pe cititori, nu pe scriitori” [552], care

547 Ibid., pp. 25—26.

548 Ibid., pp. 26—27.

549 Ibid., p. 29.

550 Ibid., p. 30.

551 Ibid., p. 42.

552 Ibid.

aruncă o lumină asupra puternicei necesităţi resimţite de Fogazzaro - după cum am văzut - de a-şi construi romanele pe o structură ideologică, dar, în acelaşi timp, de a le articula în aşa fel incit să apară uşoare şi să poată fi citite cu plăcere de publicul din burghezia mijlocie, în al doilea rînd, conceptul de gust de care am vorbit mai înainte. Şi, în sfîrşit, indicaţiile referitoare la conţinuturile posibile ale romanului italian modern: natura ţării noastre atît de variată „de la flancurile g gantice ale munţilor noştri la ţărmurile poetice ale mărilor noastre” [553], în care este posibil să faci loc fanteziilor de tot felul, „de la cele mai austere la cele mai vesele” [554], şi în care, în schimb, „de la Alpi la Sparţivento a fost întins un etern pavilion azuriu cu un soare în mijloc, teamă mi-e că de hîrtie aurită” [555] [556]; tipurile umane, şi ele destul 'de variate în Italia; frumuseţea feminină; dar, mai ales, „examenul profund al propriei fiinţe şi al dramei obscure pe care pasiunile şi întâmplările o dezlănţuie în misterul fiecărui suflet, examenul acut al acelora printre care se trăieşte” [557]. In al treilea rînd, vina comică babană, ale cărei exemple majore pot fi găsite în Puici şi în Manzoni: şi nu numai în Puici', în Margutte al său şi în rîsul lui Morgante, „rîs nestăvilit al unui secol sceptic”, ci şi în „eficacitatea com’că a picturilor”, în „ingenuitatea prefăcută”, în „gravitatea ironică a poetului, excelent, ca orice umorist, chiar şi în exprimarea pateticului” [558].

Am impresia că, o dată ajunşi aici, caracteristicile fundamentale ale poeticii fogazzariene apar cu claritate:

---

553 Ibid., p. 37.

554 A. Fogazzaro, Discorsi, ed. cit., p. 144.

555 Ibid.

556 Ibid., p. 38.

557 Ibid., p. 45.

558 Ibid., p. 55.

reprezentarea naturii care ştie să prindă în ea raportul dintre sentimentele umane şi glasurile tainice ale lucrurilor, cu sentimentul vag al misterului care decurge de aici; reprezentarea dramelor intime ale unor făpturi excepţionale, aparţinând înaltelor clase ale societăţii, culte, rafinate, sensibile ţ reprezentarea unor medii avute şi adesea mondene; portretizarea, luată din realitate, a unor personaje comice (care slujesc la o mai bună conturare a dramelor morale şi sentimentale ale protagoniştilor şi, în acelaşi timp, fac mai plăcută naraţiunea); reprezentarea idilică a raporturilor sociale; salvgardarea instituţiilor moralei burgheze, în ciuda faptului că se ajunge aproape pe marginea prăpastiei; o structură lingvistică în măsură să se adapteze gustului mediu, nici prea veristă, nici prea aulică şi literară; exaltarea forţei sentimentului ca element determinant şi al raportului dintre ritmul muzical al poeziei (sau al perioadei) şi mişcarea gîndirii. ŞL

am impresia că la fel de limpede apare şi raportul profund dintre termenii acestei poetici şi ideologia liberal-catolică a autorului nostru.

★

Am văzut că cealaltă chestiune, strîns legată de complexul de poziţii ideologice ale lui Fogazzaro, este cea a iubirii. Pentru Fogazzaro, una din caracteristicile inspiraţiei noului poet trebuie să fie aceea de a reda marea iubire, marea iubire pentru o femeie, locul de cinste ce i se cuvine. „*Le poète que t'attends*, *le poète aussi sensible à la beauté des idées et des sentiments qu'à la beauté physique*, *sera inspiré par le grand amour*. *U n'aura pas de préférences à accorder*, *il lui sera impossible de distinguer son amour de son oeuvre ou se cachera discrètement*, *pareille à l'ombre qui se cache au centre de la flamme*, *une âme féminine exquise*. *Elle donnera à l'oeuvre virile la finesse qui ne nuit pas à la grandeur*, *le parfum qui peut s'allier à la simplicité*. *Sans révéler son nom*, *c'est à elle que le poète donnera mentalement la gloire qui lui viendra des hommes*. *Elle en*

jouira avec la conscience de l'avoir mérité, *parce qu'elle aura développé en lui tout le divin de son âme*, *elle l'aura aidé à se relever promptement de ses défaillances*, *elle aura été pour lui l'idée vivante de sa mission de poète*, *elle lui aura ôté meme la tentation de ce qui est lâche*, *de ce qui est bas*." 1 Dar o asemenea dragoste are un loc al ei şi în evoluţia naturală a genului uman: „Cînd noi, descriind iubirea, înfăţişăm nu acea falsă şi închipuită fantasmă a iubirii care n-ar avea nici o putere asupra simţurilor, nu acea simplă febră a instinctului care înjoseşte spiritul, ci iubirea care, prin natura ei, aspiră să unească două fiinţe într-una singură, şi totuşi trecem sub tăcere, n-aş spune partea materială, căci nu e posibil, ci partea pur animalică şi fiziologică pentru a descrie, în schimb, acele senzaţii delicate şi rafinate care sînt numai ale omului îndrăgostit pentru a exalta pasiunea sufletului, şi atunci vine cîte unul şi ne socoate drept conştiinţe timide, 1

intelecte incapabile să înţeleagă frumuseţea şi gloria vieţii, tot ceea ce regenerează viaţa. Dar dacă e adevărat că există o lege de progres fără limita care guvernează întregul univers, va ieşi şi din specia umană, puţin importă cum, puţin importă cînd, o 9pecie superioară; iar dacă instinctul sexual, care a urcat tot mai plin de viaţă scara organismelor, a pregătit dragostea umană, iubirea umană, la rîndul ei, pregăteşte în viitor o formă nouă a sentimentului şi permanenta ei evoluţie în direcţia unui tot mai mare rafinament al materiei şi al unei tot mai mari puteri a spiritului" 1. Şi mai precis în *Proemio* la *Ascensioni umane*: „In evoluţia vieţii animale iubirea începe să se manifeste cu mult după instinctul sexual, aşa cum instinctul sexual începe să se manifeste la mult timp după apariţia primelor organisme. începe să se manifeste în cadrul speciei animalelor inferioare omului sub forma unei alegeri sexuale, a unei pasiuni geloase, a unui sacrificiu, a unor tendinţe monogamice. Din instinctul sexual se dezvoltă dorinţa unei legături mai exclusive, mai durabile, mai

complete. Viaţa făgăduieşte să producă un animal monogam capabil să iubească astfel. între această iubire şi instinctul sexual există o armonie în cadrul unor anumite limite, şi un antagonism dincolo de acestea. Instinctul sexual elaborat de natură este poligam. Dorinţa de unire completă şi pe veci, elaborată tot de natură, este monogamă. Conflictul dintre cele două tendinţe, pregătit de viaţa inferioară, izbucneşte în om. Nu este numai conflictul dintre legi opuse care există în dubla natură umană, dar este cel mai violent. Spiritul tinde să se suprapună peste instinctul sexual spre a-i îndrepta către acea formă de unire în care el este stăpîn şi a-l menţine în cadrul ei; corpul tinde să se suprapună peste instinctul sexual pentru a-l avea drept slujitor şi complice în acele împreunări în care el este stăpînul. Dar toate forţele Evoluţiei conspiră în direcţia înălţării spiritului deasupra corpului. Este triumful inteligenţei care se pregăteşte în planul divin. Dorinţa unei uniri complete, exclusive, veşnice, în care două inteligenţe asociate guvernează, cooperează cu [559]

Acţiunea creatoare" 1. Şi adaugă: „Iubiri de acest fel sînt un privilegiu al spiritelor sfinte, dar chiar şi în spiritele supuse dezordinii intelectuale şi morale, care în limbaj religios este numită lume, se aprinde uneori lumina cea rară. Imposibilitatea, legală sau morală, a uniunii pămînteşti este, de obicei, în lume, o condiţie a apariţiei şi a persistenţei ei. Ea este ca vestirea unei stări la care specia umană n-a ajuns încă, căreia i se potriveşte acel *neque nubent* al lui Hristos. Desigur, strălucirea ei nu este atît de pură în sufletele lumeşti cum este în sufletele pline de Dumnezeu. înconjurată de vapori inflamabili de pasiuni, de erori ale intelectului, poate da naştere la incendii şi nenorociri, ca o lampă aprinsă al cărui combustibil nu a fost îndeajuns de purificat. Cu toate acestea, străluceşte. Cu

559 Ibid., pp. 76—77.

toate acestea, în sufletele întunecate în care se aprinde începe să apară o viziune a lucrurilor divine” [560] [561].

Nici în acest caz Fogazzaro nu a aşteptat elaborarea teoriilor sale despre evoluţie pentru a-şi pune problema şi pentru a o călăuzi spre o soluţie determinată. Tezele pe care le-am expus sînt sistematizarea teoretică a intuiţiilor pe care scriitorul vicentin le avusese cu mult înainte şi cărora le rămăsese credincios încă de la primele sale opere. Din martie 1887, perioada în care scria *Îl mistero del poeta*, datează discursul citit la Cercul filologic din Florenţa, în care polemizează cu faimoasa opinie a lui Alessandro Manzoni[562] „că iubirea este necesară în această lume: dar lumea aceasta are atît cît îi trebuie, şi nu este necesar ca alţii să-şi facă o ocupaţie din cultivarea ei” [563]. Fogazzaro începe prin a admite „că opinia lui Manzoni are toate caracterele exterioare ale verosimilităţii, autoritatea extraordinară a omului, competenţa sa specială, conformitatea dintre fiecare operă a sa şi doctrina profesată, excelenţa principiului din care se inspiră, suveranitatea universală a acestui principiu” *s*. Cu toate acestea, teza manzoniană poate fi validă numai în cazul în care admitem că singurul scop al iubirii este conservarea speciei şi că ceea ce ni se pare la el nobil, înălţător, ideal nu este decît o înşelătorie a geniului speciei pentru a asigura continuitatea rasei umane. Şi în acest caz ar fi ceva de obiectat: pentru că „specia umană nu se conservă bine, nici chiar fizic, fără o solidă constituţie a societăţii, iar societatea nu se poate constitui cum trebuie fără o dezvoltare normală a unităţii sale organice, familia. Geniul speciei, domnii mei, consimte şi cooperează, cînd mai mult cînd mai puţin, uneori cu tot

560 Ibid., p. 20.

561 Ibid., p. 21.

562 Un’opinione di A. Manzoni, în A. Fogazzaro, Discorsi, ed. cit.,

563p p. 192—212.

avîntul, cu sentimentele cele mai nobile şi mai pure ale spiritului uman, şi, uneori, în anumite condiţii, iubirea este inspirată de frumuseţea morală cu o mai mare violenţă decît de frumuseţea fizică. Este uneori inspirată de însuşirile inimii şi ale minţii care favorizează în mai mare măsură propria dezvoltare a familiei, acordul intim dintre părinţi, buna creştere a fiilor, cea mai bună conservare posibilă a speciei" 1. Dar, în realitate, este greşit să considerăm conservarea speciei ca singurul scop al iubirii. Iubirea este o forţă aşa cum este atracţia universală, „este o forţă care îşi are începutul în aceeaşi potenţă superioară în care îşi are începutul viaţa, o forţă care cuprinde omul în totalitatea lui, care nu numai că-i accelerează circulaţia sîngelui, mişcarea instinctului şi avîntul voinţei, dar care-i transformă şi-i exaltă chiar şi gîndurile şi sentimentele cu ideea unei fericiri superioare celei pe care a conceput-o şi dorit-o mai înainte"2. Prin urmare, iubirea are, ca şi atracţia, scopuri multiple, unele din ele de-a dreptul obscure pentru mintea noastră, dar scopul cel mai evident şi care-l precede pe oricare altul este acela sublim de a face din două fiinţe umane o singură persoană: „O astfel de unitate, care în limitele perfecţiunilor terestre îi completează; care îşi lasă amprenta pe acţiunile fiecăruia din ei cu gîndurile cele mai drepte, cu sentimentele cele mai generoase ale amîndorura; care se manifestă în acelaşi impuls de simţiri, îl înnobilează şi la nevoie îi rezistă printr-un

1 Ibid., p. 199.

2 Ibid., pp. 200-201.

instinct al inimii, fidelitatea; care inspiră cea inai geloasă grije de a conserva frumuseţea, chiar şi pe cea fizică, şi nu mai puţin pe cea spirituală; care face din sacrificiu o bucurie; care dă o fericire cu totul deosebită, superioară tuturor celorlalte, pur pămîntene, inaccesibilă în culmea ei, pentru orice fel de nenorociri...; în sfîrşit, o unitate, care

prin natura ei aspiră să fie completă şi eternă şi, prin urmare, împinge inima omului spre dorinţele tainice ale celei de a doua vieţi, încît, în misterul acestei tresăriri, mişcarea afectelor umane devine mişcare a altor sentimente mai elevate, a tuturor sentimentelor care se unesc la infinit" x. O confirmare a acestei unităţi superioare este faptul că numai dragostea - împotriva instinctului speciei - poate face să fie dorită moartea, numai să aducă unirea cu persoana iubită. Aceasta fiind concepţia pe care o avem despre iubire, mai sîntem oare îndreptăţiţi s-o alungăm din operele literare? Evident, nu, pentru că o asemenea iubire nu se poate opune instituţiei familiei, „deoarece două ordine ideale ale naturii umane nu se pot contrazice. Dacă iubirea contrazice ordinea familiei, nu-i rămîne decît sacrificiul, căci numai cu preţul sacrificiului poate avea loc o puternică elevaţie a spiritului, o speranţă divină" [564] [565]. O asemenea iubire poate doar ¡să purifice inima, s-o educe spre a dispreţui orice josnicie, s-o înveţe ce e sacrificiul şi eroismul, s-o îndrepte spre un sentiment superior.

★

Nu cred că ar mai putea exista îndoieli în ceea ce priveşte perfecta aderenţă dintre ideile fogazzariene despre iubire şi tot complexul ideologiei sale. Dar şi în acest caz - ca şi în cazul teoriilor asupra artei - cel mai mult ne interesează aderenţa care se realizează în adîncime, nu numai pe planul ideilor, ci în însuşi modul în care personajele fogazzariene simt şi trăiesc iubirea. Ajungem astfel la controversata chestiune a senzualităţii la Fogazzaro.

Senzualitatea fogazzariană este strîns legată de aspiraţia romantică către marea iubire, este, prin urmare, o senzualitate care se consumă, în esenţă, în solicitările, în sugestiile, în fiorii ce preced actul sexual şi însoţesc iubirea

564 Ibid., p. 201.

565 Ibid., p. 208.

în apariţia şi în primele ei manifestări: priviri, mîngîieri involuntare, mişcarea veşmîntului, parfumul persoanei, gîdilarea produsă de o şuviţă de păr, diversele expresii şi atitudini ale femeii iubite. Există o singură scenă în opera sa în care vîlvătaia simţurilor se manifestă într-o formă directă şi brutală: în *Piccolo mondo moderno*, cînd Piero Maironi este ispitit de camerista mătuşii. Camerista intră în camera sa „înfiorîndu-l uşor cu parfumul cald al părului ei tînăr şi al corpului curat" x, se apleacă să strîngă ceva oferindu-i „strălucirea de o clipă a gîtului ei alb şi fin" [566] [567], îl priveşte cu „doi ochi mari, ficşi, în care se citea o propunere limpede" [568]. Amîndoi sînt foarte palizi, dar Piero găseşte în el puterea s-o dea afară. însă tulburarea este mai puternică decît el şi trebuie să lupte împotrivă-i printr-o durere fizică: „După ce trecură cîteva clipe privirea îi coborî, puţin cîte puţin, pînă la pervazul ferestrei, pînă acolo unde era umbra; i se opri de parcă i s-ar fi rătăcit într-o viziune. într-o pauză a voinţei el părea că-şi imaginează, nici consimţind dar nici rezistînd imaginilor, lucruri care-i tăiau respiraţia. Se scutură, se aruncă pe brînci la pămînt apăsîndu-şi obrazul de duşumea. Apoi ţîşni în picioare, aprinse o luminare şi, desfăcîndu-şi braţul drept, îl ţinu în mai multe rînduri, strîngînd pumnul, deasupra flăcării. Privi petele mari, roşii ale arsurilor şi scoase un suspin de uşurare" [569]. Dar trebuie notat că această scenă are drept protagonistă o cameristă şi că un atare fapt, în lumea fogazzariană, degradează aceste impulsuri senzuale aducîndu-le la un nivel de vulgaritate şi uneori chiar de brutalitate. Altminteri, încă în *Miranda* găsim toate elementele iubirii fogazzariene:

566 A. Fogazzaro, Piccolo mondo moderno, ed. cit., p. 33.

567 Ibid., p. 34.

568 Ibid.

569 Ibid., p. 35.

Quale dolcezza mai, quale sgomento sentirsi dentro divampar l'amore, sentir che il primo e l'ultimo sarebbe, ch'era segnata la sua sorte in terra!

Ella vedeasi avanti il giovinetto l'ultima volta che, lasciato il vecchio dottore, alia cittâ fece ritorno.

Eran quel viso pallido, quegli occhi non obliati mai, quella man fredda che un istante di piti strinse la sua, quel rotto accento di volgar saluto.1

O dulce spaimă, un vis prelungit, o aprinsă închipuire a contururilor persoanei iubite, o tulburare profundă cauzată de fiecare gest mărunt pe care-l face:

...Quando il noto ella sentia passo venir quasi esitante; quando di sopra un libro o sopra un fior chinava vicino a lei la testa; quando gli occhi s'incontravan, fuggiano in un baleno, per le viscere sue la molie fiamma rapida procedea. [570] [571]

Un total abandon în imaginaţie, cu tot sufletul, cu o ardoare plină de duioşie, dar lipsită de voluptate:

Mamma e vero, doici parole non so dirti mai.

Se mi avesse sposata, io le serbavo per lui. Di baci son mie labbra avare, ma le mani ogni sera, ogni mattina io baciate gli avrei, tutti i momenti, se l'avesse concesso. Ed or morranno in me sepolti i baci, le parole. 8

Nici iubirea bărbatului, a lui Enrico nu diferă; chiar dacă sentimentul lui are mai puţină tandreţe şi mai multă înflăcărare:

T'amai, piansi per te le lacrime vitali che ogni petto viril piange una volta; ebbro di te vagai per vie deşerte tia la furia dei venti e della piova a disbramarne la înfocata fronte; m'immersi al dl cadenţe nelle chiese, tra la folia, tra i canti e gli splendori, te sola udendo, te vedendo sola.1

Dar şi el se lasă dus spre un vis de uitare de sine şi de dulce plăcere:

---

570 A. Fogazzaro, Poesie, Milano, Mondadori, 1935, p. 25.

571 Ibid., pp. 25—26.

Io chino il capo, chiudo gli occhi, e penso che nel mondo dei sogni esser vorria, sotto la luna andar con lei soletto, le sue mani sentir dentro le mie, parlar, parlar d'amor teneramente, e le parole si portasse il vento. [572] [573]

Iar Miranda pentru el este întotdeauna femeia care purifică sentimentele, care îl înalţă deasupra materiei şi a vulgarităţii, la care se reîntoarce după tristele sale experienţe.

La o privire mai atentă acest tip de iubire este singurul existent în Fogazzaro: nu o iubire platonică, din care dispar corpul şi simţurile, ci o iubire romantică, care învăluie întreaga personalitate a iubitei şi în care senzualitatea nu se prezintă în formele ei brutale şi vulgare, ci este arsă şi sublimată de focul pasiunii devastatoare. Din această cauză nu ni se pare justă - dacă privim mai adînc lucrurile - distincţia operată de critică între iubire ca ispită (al cărei prototip ar fi Marina din *Malombra*) şi iubirea ca exaltare a spiritului (al cărei prototip ar fi Edith). Este adevărat că distincţia o face însuşi Fogazzaro în prefaţa la ediţia franceză a romanului Malombra1. El ne mărturiseşte, într-adevăr, că înainte de a scrie o singură pagină din roman era îndrăgostit de personajul Marinei, de această femeie frumoasă, mîndră şi fantastică: „*Elle était pour moi la femme qui ne ressemble à aucune autre*, *et je l'avais pétrie d'orgueuil pour l'inexprimable plaisir de la dompter*" [574] [575] [576]. Marina a trăit în imaginaţia lui înainte de Edith: „*Elle est bien ce voluptueux mélange féminin de beauté*, *d'étrangeté*, *de talent et d'orgueuil que je recherchais avec*

572 Ibid., p. 31.

573 Ibid., p. 49.

574 Acum în A. Fogazzaro, Minime, Milano, Baldini e Costoldi, f. a., pp. 237—243.

575 Ibid., p. 238.

576 Ibid., pp. 238—239.

ardeur dans ma première jeunesse... Tout ce que j'ai lu depuis sur l'amour, tel que le conçoivent certains soi-disant adorateurs de la Beauté, me paraît bien froid et bien sot en comparaison des ivresses qu'une femme comme donna Marina aurait pu donner à un amant digne d'elle" s.

Marina, prin urmare, este „o concepţie ideală care are un nucleu central de realitate" [577]. Şi Edith este o concepţie ideală, dar fără acel nucleu de realitate. Ea este „o reacţie a conştiinţei şi a sentimentului religios: s-a născut din teroarea de abis" [578]. Ca toate reacţiile, ea poate să fi fost excesivă şi scriitorul poate să nu fi fost capabil să-i îndulcească trăsăturile un pic rigide. Dar „la *femme noble*, *intelligente*, *aimante*, *que j'ai glorifiée dans mes romans postérieurs*, *s'est pourtant dégagée de cette enveloppe assez raide*, *de ce fantôme peu réel*. *Violet*, *Hélène et Louise appartiennent à la lignée de Marina*" [579]. în realitate, Marina şi Edith sînt cei doi termeni ai personajului feminin fogazzarian, care se prezintă separaţi şi antitetici, şi, prin urmare, amîndouă ireale şi abstracte, în *Malombra*, dar care vor fuziona în romanele următoare. De altfel, nu este de mirare: *Malombra* este primul roman al lui Fogazzaro şi păcătuieşte prin tendinţa

- proprie autorilor aflaţi la prima lor carte - de a pune în ea de toate: toate visele sale de tinereţe, toate ideile şi toate credinţele sale, toată amărăciunea produsă de ambiţiile nesatisfăcute şi chiar şi fascinaţia pe care o exercitau asupra lui anumite religii orientale: „înainte de a scrie *Malombra* mă cufundasem în ocultism; fusesem fascinat de o filozofie ciudată în care se amestecau în dezordine misticismul indian şi misticismul creştin. Nu fusesem complet subjugat de această filozofie - în adîncul inimii mele era un grăunte de rezistenţă - dar trăiam ¡sub

577 Ibid., p. 239.

578 Ibid.

579 Ibid., pp. 239—240.

influenţa ei” 1. De aceea - deşi construit ou toate elementele poeticii fogazzariene pe care le-am indicat pînă acum - *Malombra* este romanul cel mai puţin echilibrat, cel mai încărcat şi neverosimil pe care autorul ni l-a dat. De aceea feminitatea Marinei - făcută din frumuseţe, eleganţă, sensibilitate ascuţită, orgoliu, ardoare şi voinţă de uitare de sine - este complicată de un element diabolic şi crud, ou totul exterior, precum mania de a fi reîncarnarea străbunicii ei nebune şi prizoniere. De aceea feminitatea Edithei - asemănătoare sub multe aspecte cu cea a Marinei, chiar dacă e mai puţin nervoasă şi mai controlată - este sufocată de elementul moralist, şi el exterior, şi de voinţa ei inumană de sacrificiu. Dar daţi la o parte exagerările, supraîncărcările, abstracţiunile inerente unei prime încercări a unui scriitor şi veţi avea singurul tip 'de femeie conceput de Fogazzaro, orgolioasă şi dulce, onestă şi pătimaşă, sensibilă şi ardentă, aristocrată în simţiri şi străină de problemele generale, de o frumuseţe fină, de o eleganţă aleasă, cu gusturi rafinate şi absorbită cu totul de o unică şi mare iubire. Cu diferenţele cuvenite de la roman la roman, astfel sînt construite, în substanţă, Violet şi Elena, Luisa, Jeanne şi Leila. Desigur, în Violet există o mai mare accentuare a elementelor ideale şi romantico-sentimentale. Apariţia ei este precedată de două vise, ce se repetă la distanţă de nouă ani, în care protagonistul se vede tîrît într-un abis „de forţa unei voci suave care spunea tare, cu un accent străin, cuvinte de neînţeles” [580] [581]. Pe neaşteptate, la munte, într-un hotel frecventat în cea mai mare parte de străini, el aude acelaşi glas, de data aceasta în realitate, şi o cunoaşte pe fiinţa căreia-i aparţine. Este iubirea cea mare: „în mintea mea se produse, parcă, o străfulgerare; era glasul visului meu. începui să tremur, să tremur fără să

580 Ibid.,p. 243.

581 A. Fogazzaro, II mistero del poeta, Milano, Mondadori, 1930, p. 12.

ştiu de ce, fără să mai înţeleg ceva, cu toate că cele două glasuri mai vorbeau încă... Parcă înnebunisem, îngenuncheam ca să rid şi să plîng, săream în picioare ca să mă rog, simţind că Dumnezeu este infinit iar eu nu sînt nimic, îmi întindeam de la fereastră braţele către stînca întunecată, dominatoare, bătută de fulgere, îi spuneam cu o bucurie triumfătoare să mă mai iubească încă pentru că redeveneam demn" h Violet are douăzeci şi cinci de ani, este înaltă şi blondă, are „un chip fin şi delicat", mîna „mică şi albă" [582] [583] şi, fireşte, nu poate fi comparată cu nici o altă femeie. Ba mai mult, tânărului îndrăgostit i se pare „că frumuseţea ei, oarecum ascunsă pentru ceilalţi, unui iubit trebuia să-i apară în toată bogăţia şi unicitatea ei; şi că sufletul ei ar fi acoperit de un văl, de o taină" [584]. Violet a citit *Miranda* (care, cu acest prilej, devine nuvela în versuri *Luisa*) şi a vărsat multe lacrimi, desenează, îl citeşte pe Leopardi, nu e prea încrezătoare în iubire şi în oameni, nu crede „în stabilitatea niciunui sentiment uman". „Aş vrea să mă conving - spune ea - că oamenii nu sînt atît de mărunţi, de mizeri, cum mi se par mie, şi că viaţa aceasta are o oarecare valoare, că merită să fie continuată, în lumea aceasta sau în alta." [585] în trecut a avut o dragoste nefericită, este făgăduită prin logodnă unui om serios care o adoră, dar pe care ea nu-l iubeşte, iubirea sa pentru protagonist este nobilă, pură, plină de pasiune. Primul lor sărut îi tîrăşte într-un extaz care nu se mai sfîrşeşte: „Am prins chipul drag în mîini, l-am tras către mine fără să spun ceva, mi-am lipit buzele de buzele ei, ochii mi s-au întunecat, mi se părea că trag în mine tot aerul, toată

582 Ibid., p. 28.

583 Ibid., p. 30.

584 Ibid., p. 31.

585 Ibid., p. 45.

lumina, toată viaţa lumii” [586]. Dar cei doi îndrăgostiţi nu merg mai departe de această vibraţie, de această lumină, de acest aer: ea moare chiar în ziua în care se căsătoreşte. Iubirea ei provoacă o răsturnare morală în sufletul iubitului, rupe legătura frivolă pe care o avea cu o femeie măritată, îşi recapătă încrederea în poezia sa, îşi făgăduieşte încă o dată să devină scriitorul adevărului şi al dreptăţii. într-un cuvînt, dragostea aceasta îl aruncase cu toată fiinţa într-o stare de exaltare.

în Elena, în schimb, există mai multe elemente pasionale. Ea iubeşte din tot sufletul, îl iubeşte pe Daniele Cortis în ciuda faptului că este căsătorită: este şi ea frumoasă, orgolioasă, sensibilă, elegantă, dar e plină de abnegaţie şi e capabilă să săvîrşească sacrificiul suprem: să dispară din viaţa lui Daniele pentru a nu-l împiedica în munca şi lupta sa. Iubirea ei e făcută din tresăriri, din amintiri, din peisaje melancolice, din cărţi romantice, din cufundări în sine, din mute reculegeri, dintr-o îndîrjită luptă între incoruptibila credinţă conjugală şi valul sentimentului. Măsura acestei iubiri o găsim în întîlnirea de la Muzeul Tiberin. Cortis poate totul, „să iubească şi să sufere ca nimeni altul pe lume” 1 şi chiar să moară deoît să-i facă un rău, chiar să moară „dar nu să uite”[587] [588] [589]. Elena ar vrea să-i spună că el are nevoie „de o iubire deplină, alta decît a ei, „dar cuvîntul îi muri pe buze” s. Iubirea Iar este atît de înaltă - în ciuda pasiunii răvăşitoare - încît Daniele poate s-o sărute pe frunte: „Ea tremura, tremura, nu mai avea nici pic de voinţă, nici putere, aproape că nu mai înţelegea, nu mai vedea de loc” [590]. Simţurile lor nu sînt străine de această

586 Ibid., p. 214

587 A. Fogazzaro, Daniele Cortis, ed. cit., p. 277.

588* Ibid., p. 277.

589a Ibid.

590 Ibid., pp. 278—279.

mare pasiune: „El îi apucă mîinile, o privi strîngînd buzele, respirînd cu greutate ca şi cum inar fi fost frică că îi va fi luată. Ea avu o clipă de ameţeală, închise ochii şi simţind că-şi pierde conştiinţa, îi dădu încet mîinile la o parte şi se retrase în celălalt colţ al canapelei”[591]. Totuşi sînt destul de puternici, sensibili şi nobili ca să poată rezista, pentru a se simţi soţi nu cu carnea, ci cu inima: „în felul acesta se unesc astrele şi planetele, nu cu corpul, ci cu lumina; în felul acesta se unesc palmierii, nu cu rădăcinile, ci cu vîrfurile” *1*.

Jeanne poate să apară la prima vedere drept cea mai frivolă dintre femeile fogazzariene. îi place să fie curtată, să cocheteze, să se înconjoare de lux şi să ducă o viaţă rafinată şi aleasă. Dar, în fond, ea are constantele celorlalte. Este frumoasă, orgolioasă, sensibilă, dispreţuieşte raporturile sexuale şi poartă în suflet iubirea unică, excepţională, spirituală pentru Piero Maironi. Numai cînd ajunge să înţeleagă că este pe punctul de a-! pierde definitiv se hotărăşte să-l înlănţuie şi cu simţurile, dar tocmai atunci agonia soţiei lui Piero împiedică realizarea acestui lucru. încă o dată iubirea este reprezentată prin pasiunea care precede actul sexual. Şi în acest caz unitatea dintre suflet şi corp, dintre sentiment şi senzualitate este şi mai evidentă. Ea îi apare pentru prima dată lui Piero în tren: „o tînără doamnă foarte elegantă, cu trăsăturile foarte fine, frumoasă, cu odti mari, inteligenţi şi dulci”[592] [593], care-şi încrucişează în mai multe rînduri privirile eu ale lui. „Ochii mari ai acelei doamne, pline de nobleţe în fiecare mişcare a făpturii ei înalte şi fine, în fiecare linie a toaletei ei bogate şi severe, îl făcuseră atunci să tresară cu profunzimea lor imobilă, unde o pasiune Întunecată şi o ironie la fel de întunecată alcătuiau o vagă umbră de maturitate

591 Ibid., p. 395.

592 Ibid., p. 460.

593 A. Fogazzaro, Piccolo mondo moderno, ed. cit., p. 48.

voluptuoasă. Şi-i desprinsese pentru prima dată din privirea tînărului. Apoi, cu un gest lent, neglijent, uitîndu-se pe fereastră, îşi deschisese mantoul lung de un verde întunecat, căptuşit cu blană, lăsînd să se întrevadă conturul admirabil al bustului. Figura şi întreaga ei făptură aveau o alură atît de distinsă, chipul ei era atît de serios încît simpla bănuială că acel gest fusese premeditat îi produse lui Maironi plăcerea cea mai răutăcioasă. Ochii aceia frumoşi, încărcaţi de nelinişte, după ce se rotiseră la întîmplare într-o parte şi în alta, se opriseră încă o dată în ai săi, îi transmiiseseră în întreaga fiinţă un dureros fior dulce" [594]. După cum se vede, Jeanne cunoaşte întreaga artă a seducerii, dar este pură, „pură din mîndrie, din orgoliu, poate chiar şi din dezgust şi dintr-un p-uternic sentiment moral" L Efectul său asupra lui Piero este acela al „beţiei unui vis ciudat" [595] [596], se simte atras „nu de simţurile care tăceau, nu de 'sufletul care era speriat, ci de un fel de fascinaţie magnetică" [597]. în prezenţa ei el găseşte o oază liniştită la adăpost de ispitele cărnii. Jeanne este fină, intelectuală, ironică, sceptică, dar este împinsă să iubească focul concentrat al credinţei lui Piero şi iubirii pentru el îşi închină întreaga viaţă, întreaga sa capacitate de abnegaţie şi de sacrificiu.

în sfîrşit, Leila este Malombra fără suprastructura diabolică, este orgoliul, trufia, atitudinea gravă şi rezervată care sînt învinse de iubire şi se transformă în umilinţă, blîndeţe, capitulare totală. Se pare, chiar, că spre sfîrşitul vieţii Fogazzaro a vrut să vadă împlinită una din iubirile sale. întîlnirea dintre Leila şi Massimo - după ce fata a fugit de acasă ca să-şi ajungă <lin urmă iubirea, fără să-i pese

---

594 Ibid., pp. 89—90.

595 Ibid., p. 74.

596 Ibid., p. 75.

597 Ibid.

de scandal şi de convenienţe - este întîlnirea dintre două suflete, este realizarea iubirii eterne: „Buzele ei mute se oferiră. Sărutarea fu uşoară pentru că amîndoi simţeau confuz un fel de respect faţă de acel ceva august care se împlinea în acea clipă, ceva etern care şi-ar fi aflat începutul în acea sărutare”[598]. Dar şi Leila se mişcă în sfera caracteristicilor indicate pînă acum, care sînt, neîndoielnic, caracteristicile ideologiei fogazzariene traduse în psihologie, în atitudini, în medii, în fizionomii. într-un cuvînt, iubirea fogazzariană este marea iubire romantică: este făcută din suflet şi simţuri, dar dispreţuieşte orice vulgaritate şi materialitate, ia naştere într-un mediu cult şi rafinat, uneşte suflete sensibile,, înalţă personalitatea îndrăgostiţilor (a bărbatului, îndeosebi) spre nobile şi măreţe scopuri, se hrăneşte din gesturi, din amintiri, din sentimente, din mîngîieri vagi. Femeile fogazzariene au o feminitate aleasă, le place să fie frumoase şi elegante, nu pentru a potoli simţurile, ci dintr-un înnăscut sentiment de eleganţă şi decor, dintr-un gust rafinat care le împinge să iubească tot ce este frumos; se mişcă într-o sferă mai puţin elevată decît aceea a bărbaţilor - ale căror datorii şi credinţe, adeseori, nu reuşesc să le înţeleagă - dar ştiu să li se dedice cu totul lor; sînt orgolioase şi umile, nervoase şi liniştitoare, ironice şi sentimentale. Sînt întruchiparea idealului romantic.

De aceea intuiţia lui Tromba-tore, care descoperă în „vibraţia romantică a sentimentului lui Fogazzaro” [599] secretul succesului său, ni se pare a fi o fericită intuiţie. Italia nu avusese romantism sau, pentru a fi mai preciși, nu avusese „acea literatură romantică care cînd se înalţă umflîndu-se în valuri furtunoase, cînd găseşte clipe de linişte în trandafiriile nuanţe ale idilei, care se zbate în

598 A. Fogazzi.ro, Leila, Milano, Mondadori, 1931, p. 557.

599 G. Trombatore, II successo di Fogazzaro, ed. cit., p. 451. * Ibid., p. 452.

neliniştitele şi mortalele meandre ale dramei şi ştie totodată să găsească un echilibru în adierile măreţe ale sublimului” 2. Fogazzaro se pune în poziţia celui „care a dat glas exigenţei romantice, care era încă prezentă în sufletul burgheziei italiene” 3. De aici gustul său sincer pentru situaţiile dramatice, iubirile sale, personajele sale feminine, ciocnirile dintre ideal şi real, dintre credinţă şi scepticism, dintre datorie şi plăcere, dintre bine şi rău, felul său de a construi romanele de care ne-am ocupat îndelung.

★

Din analiza făcută pînă aici se poate deduce că ideile critice, cu adevărat iluminante în ceea ce priveşte opera fogazzariană, sînt, în esenţă, două: cea care plasează ideologia sa în sfera mişcării liberal-catolice şi cea care plasează poetica sa în sfera unui romantism întîrziat. Amîndouă aceste intuiţii tind să sublinieze caracteristica ce mi se pare că se impune cu claritate în urma analizei noastre: că întreaga operă a lui Fogazzaro este greşită ca ton faţă de timpul în care se realizează şi astfel, depăşită de lucruri şi iremediabil întîrziată, devine incapabilă de o *cunoaştere* autentică. Dacă supraomul apărea veleitar, sfîntul ne apare anacronic. Şi dacă privim cu atenţie, gradul de neverosimil, de abstract, de excesiv <pe care-l găsim în romanele fogazzariene derivă tocmai din acest dezacord. *Daniele Cortis* este un roman greşit nu numai pentru că pune, în mod intelectualist, contrastul dintre datorie şi iubire: ci pentru că acea datorie (idealurile politice pentru care vrea să lupte Daniele) apare nebuloasă şi inconsistentă, fără nici o realitate în sufletul modem şi, prin urmare, sacrificiul iubirii devine inuman şi ireal. *Il Santo* este un roman greşit nu atît pentru faptul că Fogazzaro n-ar fi simţit cu sinceritate acele probleme şi n-ar fi crezut cu adevărat în acele idei, ci pentru că idealurile de reformă pentru care Benedetto îşi părăseşte viaţa lipsită de griji şi bogăţiile, devenind pustnic, iar apoi predicator şi luptător, nu sînt, *istoriceşte*, reale. *Malombra* şi *Il mistero del poeta*

sînt absurde pentru că simţirea aceea diabolică şi întîlnirea aceea supranaturală de suflete aveau un adevăr al lor, istoric şi psihologic, înainte cu cincizeci de ani, într-o civilizaţie diferită şi într-o perioadă de acalmie istorică şi sentimentală cu totul depăşită: la sfîrşitul secolului XIX ele ne apar cu totul lipsite de autenticitate.

Acest dezacord explică succesul lui Fogazzaro în mediile burgheze şi mic-burgheze, în medii care sînt întotdeauna în întîrziere faţă de problemele reale, conservatoare prin natura lor şi avînd tendinţa să evadeze din strînsorile realităţii şi ale contemporaneităţii. Dar explică şi faptul pentru care Fogazzaro a fost cu totul dat uitării în secolul XX. Pentru că are o dublă culpă: de a fi anacronic, şi de a fi astfel, deşi atinsese cîteva probleme ce se ridicau în faţa conştiinţelor. Nu poate fi trecut cu vederea faptul că sfîntul, cu ideologia lui liberal-catolică şi cu sensibilitatea lui romantică întîrziată, nu spune nimic nici pentru fermenţii înnoitori care agitau (şi continuă să agite) catolicismul, nici pentru impulsurile mistice şi pentru nevoile religioase care formează o bună parte din civilizaţia contemporană, chiar şi dincolo de orice religie. Aceşti fermenţi şi aceste impulsuri nu pot fi recunoscute în opera lui Fogazzaro. De aici profilul deosebit de închis, onctuos şi antipatic al acestui scriitor ce pare condamnat de însăşi poetica sa la o sterilitate ce nu poate fi depăşita. Cu toate acestea tocmai acest dezacord e în măsură să ne explice cum dintr-o poetică, ce condamnă la sterilitate artistică întreaga operă fogazzariană, poate, totuşi, rezulta un roman reuşit în ansamblul lui, *Piccolo mondo antico*. Intr-adevăr, puneţi în locul realităţii memoria, în locul lumii care vă înconjoară lumea strămoşilor voştri, în locul lumii moderne lumea de altădată, şi această poetică îşi regăseşte perfect tonul, ba vă dă chiar posibilitatea de a dispune de o reprezentare artistică completă. Elanurile romantice ale lui Franco, patriotismul şi credinţa sa sînt perfect adevărate în cadrul civilizaţiei şi al problematicii generaţiei risorgimentale, şi la

fel de adevărate sînt ¡personajele patriarhale din acea lume, tenebroasele chestiuni ereditare, contrastul ideal dintre Franco şi Luisa, sfîrşitul patetic al lui Ombretta, liniştita onestitate şi bunătate a unchiului. Este inutil, poate, să insistăm asupra acestui roman atît de studiat şi apreciat. De altfel, Croce întrevăzuse cum tocmai faptul că au fost respinse în trecut conferea un caracter poetic acestor elemente care, în alte romane, apăreau abstracte şi superflue: „Se simte cum în autor au lucrat primele impresii şi amintirile copilăriei şi adolescenţei, luminate de experienţa pe care numai vîrsta adultă le aduce din tainiţele sufletelor şi din frămîntările lăuntrice religioase şi morale... Amestecul de înalt şi de umil, de gingaş şi de comic este întru totul reuşit, utilizarea dialectului nu supără şi nici nu distonează ca în alte romane mai acordate şi mai pretenţioase din punct de vedere pasional, ci se prezintă cu totul şi cu totul firesc. *Este limbajul vieţii calme şi somnolente al acelei generaţii*, al acelei lumi de ţară, care îşi petrecea o bună parte a timpului jucînd taroc şi pescuind cu undiţa" h Pe noi ne interesează să subliniem cum nici geneza lui *Piccolo mondo antico* nu poate fi explicată fără ideologia şi poetica lui Fogazzaro, ci, dimpotrivă, cum acea problematică religioasă şi politică, acea vibraţie romantică, necesitatea unor medii şi peisaje de- [600]
terminate, contrastul dintre personajele sale elevate şi idealizate şi lumea comică şi realistă, amestecul lingvistic special, care dăduseră greş în acţiunea de cunoaştere a realităţii italiene din ultimii douăzeci de ani ai secolului, devin pe deplin funcţionale pentru reprezentarea nostalgică a lumii şi a civilizaţiei risorgimentale. E limpede aşadar că, în ciuda succesului de public, Fogazzaro, spre deosebire de D'Annunzio şi de Pascodi, priveşte îndărăt, spre secolul XIX şi nu înainte, spre secolul XX, şi că, în ciuda valorii artistice a celui mai bun roman al său, el rămîne un scriitor care se

600 B. Croce, A. Fogazzaro, ed. cit., p. 139.

vede tot mai mult redus la adevăratele şi foarte limitatele lui dimensiuni.

CONŞTIINŢA CRIZEI

IN 1908 Pirandello a publicat eseul intitulat *L'Umorismo* \ o scriere dezvoltată discursiv şi inegal, direct legată de problemele gustului şi al felului său deosebit de a concepe şi realiza opera poetică. Au fost unii care l-au luat drept un eseu filozofic cu valoare de definire generală a artei sau al unui aspect al acesteia (arta umoristă), dar e limpede că au săvîrşit o confuzie grosolană. *L'Umorismo* este, fără doar şi poate, sistematizarea poeticii (personale a autorului. Stă mărturie în aoest sens modul singular în care, după ce a tăgăduit că ar fi vorba de un fenomen exclusiv modern, exclusiv nordic şi străin de ţara noastră, şi după ce a examinat raporturile sale cu retorica şi prezenţa sa în poezia cavalerească, ajunge, în capitolul final, să definească această formă de artă. Caracteristica ei ar fi *sentimentul contrariului*. „De obicei, în artist, în momentul concepţiei reflecţia se ascunde, rămîne, ca să zicem aşa, invizibilă: ea este pentru el un fel de formă a sentimentului. Pe măsură ce opera se face, ea o critică, nu analizînd-o cu răceală, cum ar face-o judecata lipsită de pasiune, ei dintr-o dată, graţie impresiei pe care o primeşte. [601] [602] î,n opera umoristă, în schimb, „reflecţia nu se ascunde, nu rămîne invizibilă, nu rămîne, cu alte cuvinte, un fel de formă a sentimentului, un fel de oglindă în care sentimentul se contemplă, ci i se postează în faţă, ca un judecător; îl analizează fără patimă, îi descompune imaginea, iar din această analiză, din această descompunere apare şi începe să respire un alt sentiment, cel care s-ar putea numi, şi pe

601 L. Pirandello, L'Umorismo, Lanciano, Carabba, 1908. Este dedicat »Răposatului Mattia Pascal, bibliotecar". Acum se găseşte în volumul L. Pirandello, Saggi, sub îngrijirea lui M. Lo Veccnio Musti, Milano, Mondadori, 1939.

602 Cf. L'Umorismo, ed. cit., p. 148, citătm după ediţia întîi, cea din 1908.

care eu îl numesc aşa, *sentimentul contrariului*" *1*. Din această cauză s-ar putea spune că, în concepţia umoristă, reflecţia este întocmai ca o oglindă, „dar de apă îngheţată, în care flacăra sentimentului nu numai că se răsfrînge, ci se cufundă şi se stinge; sfîrîitui apei este rîsul pe care-l stîrneşte umoristul, iar aburul pe care-l exală este fantezia, adeseori un pic fumegîndă, a operei umoristice" 2. în sfîrşit, „din punct de vedere estetic şi psihologic, umorismul poate fi considerat drept un fenomen de dedublare în actul concepţiei: pilastru bifront purtînd în vîrf chipul unui zeu care rîde cu o faţă de plînsul feţei opuse" 3.

După cum se vede, ne găsim mai degrabă în faţa unei determinări prin imagini a unei stări sufleteşti decît în faţa unei definiţii de concepţie privind un aspect al artei: starea sufletească a unui om care se află „tot timpul în afara tonului", care este „în acelaşi timp vioară şi contrabas", a unui om în care fiecare gînd se însoţeşte cu contrariul său, a unui om care „nu se poate lăsa în voia unor sentimente, fără a depista, de îndată, că înlăuntrul lui e ceva ce se strîmbă la el şi îl tulbură, îl deconcertează, îl supără" 4. Ne convingem tot mai mult că despre acest lucru e vorba, de determinarea unei stări sufleteşti, atunci cînd Pirandello trece la examinarea materiei descompuse de activitatea reflecţiei şi la felul în care se exercită această dedublare. El elaborează atunci o listă de teme pirandelliene şi le propune drept teme exemplare, drept consecinţe inevitabile şi universale ale descompunerii umoristice. Iată cîteva.

Iluzia face în aşa fel ea noi să ne vedem nu cum sîntem, ci aşa cum am vrea să fim. Umoristul descoperă jocul şi rîde de el cu compătimire. Iluzia ar avea pretenţia să ne prezinte convenţiile sociale ca fiind inspirate de sentimente

1 Ibid., p. 149.

2 Ibid., p. 155. 2 Ibid.

* Ibid., p. 159.

autentice, pe cîtă vreme ele sînt „consideraţii de calcul, în care moralitatea este aproape întotdeauna sacrificată” 1. Umoristul descompune iluzia şi descoperă jocul. Ipocrizia se afla la baza vieţii sociale pentru că este mai uşor, printr-o minciună comună, să împaci tendinţe care se bat cap în cap. Umoristul smulge masca de pe faţa ipocriziei şi îi arată adevăratul chip. Cu cît sîntem mai slabi cu atît simţim mai mult nevoia de a-i înşela pe alţii simulînd forţa, onestitatea şi aşa mai departe. Umorismul dezvăluie această înşelăciune. Aşa cum minţim în viaţa socială, înfăţişîndu-ne altfel de cum sîntem, ne minţim şi pe noi înşine, dedublîndu-ne, multiplicîndu-ne, căutînd să fugim de o analiză aprofundată a diverselor aspecte ale personalităţii noastre. Umorismul săvîrşeşte această analiză. Logica cea mai riguroasă în aparenţă slujeşte, adeseori, să mascheze un impuls afectiv sau un sentiment interesat. Umorismul descompune mecanismul acestui raţionament şi îi determină adevărata origine. Din noi înşine nu cunoaştem decît o mică parte, dar există gînduri, sentimente şi impresii, şterse sau stinse în conştiinţa noastră prezentă, care totuşi durează şi pot fi trezite pe neaşteptate la viaţă. Cum poate să fie *unul* sufletul nostru „dacă pasiune şi raţiune, instinct şi voinţă, tendinţă şi idealitate constituie, într-un anume fel, tot atîtea sisteme distincte şi nobile, încît individul, trăindu-l cînd pe unul cînd pe altul, cînd un compromis între două sau mai multe orientări psihice, apare ca şi cînd ar exista într-adevăr în el mai multe suflete diferite şi chiar opuse, mai multe personalităţi opuse?” [603] [604] Umorismul descompune diversele momente ale personalităţii noastre şi îi surprinde contradicţiile. Pentru umorist cauzele întîmplărilor din viaţă nu sînt niciodată atît

603 Ibid., p. 170.

604 Ibid., pp. 174—175 ; fragmentul însă nu-i aparţine lui Pirandello, pentru că el însuşi îl reia, citîndu-1, dintr-o carte a lui Marchesini, Le finzioni dell'aruma, Bari, Laterza, 1905.

de logice pe cît se crede de obicei: „viaţa nudă, materia fără ordine aparentă, plină de contradicţii, i se pare umoristului foarte îndepărtată de mecanismul ideal al concepţiilor artistice comune în care, în mod vizibil, toate elementele se susţin reciproc şi cooperează reciproc” h Viaţa este un flux continuu, noi ne fixăm întotdeauna într-o formă care contrazice acest flux. *Ne vedem trăind*. „Pentru că prima rădăcină a răului nostru se află tocmai în acest sentiment pe care îl avem despre viaţă. Copacul trăieşte şi nu o simte: pentru că el este şi pămîntul, soarele, aerul, lumina, vîntul, ploaia. Omul, în schimb, de cînd s-a născut a avut parte de acest trist privilegiu de a se simţi trăind, cu frumoasa iluzie care rezultă de aici: de a lua, cu alte cuvinte, drept o realitate din afara sa sentimentul acesta lăuntric, schimbător şi divers pe care îl are despre viaţă” [605] [606]. Şi în acest caz umoristul surprinde contradicţia şi dezvăluie iluzia prin care orice individ se simte în centrul realităţii. „Unul din cei mai mari umorişti a fost, fără s-o ştie, Copernic.” [607]

Motive insuficient explicate, avem impresia, ale unei lumi poetice, aspecte, cum spuneam, ale unei stări sufleteşti, cărora, cu mulţi ani după aceea, Tilgher avea să le dea o sistematizare filozofică, transformîndu-le în categorii ale unei concepţii organice despre lume[608] şi creind echivocul „filozofiei” pirandelliene[609]. Pirandello, în schimb, tăgăduia ori de cîte ori avea prilejul că ar avea o „filozofie” şi se apunea acelora care voiau să întrezărească în nuvelele sau

605 Ibid., p. 185.

606 Ibid., p. 180.

607 Ibid., p. 182.

608 A. Tilgher, Studii sul teatro contemporáneo, Roma, Librería di scienze e lettere, 1928 (a treia ediţie).

609 O polemică destul de eficace împotriva acestei deformări tilgberiene

în dramele sale demonstraţia unei teze: „Urăsc arta simbolică”, scria în prefaţa la *Sei personaggi*, „în care reprezentarea pierde orice mişcare spontană pentru a deveni mecanism, alegorie, efort zadarnic şi răstălmăcit, pentru că însuşi faptul de a da sens alegoric unei reprezentări lasă să se vadă limpede că aceasta e luată drept o legendă care nu are în sine nimic adevărat, nici fantastic, nici efectiv şi că este făcută pentru a demonstra un adevăr moral oarecare” [610] [611] [612]. După ce l-a citit pentru prima dată pe Shaw, a făcut următoarea observaţie: „Dar Shaw e un cerebral! Cum Dumnezeu poate gîndi cineva că semăn cu el!” 1

„Filozofia” lui Pirandello, după cum ar trebui să fie limpede în urma expunerii concepţiei isale despre umorism, trebuie redusă la tendinţa pe care o are poetica pirandelliană de a aduce elementul critic şi reflexiv în însăşi inima creaţiei artistice. Nu este vorba, prin urmare, nici măcar de o pasiune filozofică identificată cu *conţinutul* operei de artă, în aşa fel înoît asupra ei să se exercite transfigurarea fantastică, după cum părea să creadă Gobetti, cînd îl definea pe Pirandello drejpt un „poet al dialecticii” [613] [614], şi chiar Gramsci, cînd atribuia „caracterelor de excepţie” ale teatrului pirandellian misiunea de a fi o întruchipare a tematicii sale filozofice [615]. Este vorba, pur şi simplu, de o artă construită pe un *gust* particular sau, dacă preferaţi, pe

---

610a lui Pirandello poate fi găsită într-un eseu recent al lui L. Ferrante,

611P irandello, Milano, Parenti, 1958.

612 Cf. L. Pirandello, Maschere nude, Milano, Mondadori, 1955, voi. I, pp. 14—15.

613 Cf. S. Landi, Pirandello intimo, în Comoedia, martie 1922.

614 Cf. P. Gobetti, Pirandello, în Opera critica, Torino, Edizioni del Barettă, 1927, p. 68. Acelaşi echivoc poate fi întîlnit în comparaţia cu Lucreţiu şi cu Dante (ibid., p. 80).

o atitudine ideatică particulară, cu alte cuvinte pe „o critică fantastică”, pe o activitate intelectuală specială de descompunere a sentimentului care nu contrastează cu spontaneitatea operei de artă. Pirandello era conştient că arta nu poate fi compoziţie exterioară, prin adiţionarea unor elemente ale căror raporturi nu au fost studiate. „Pe scurt, o operă de artă există în măsura în care este ingenuă, ea nu poate fi rezultatul unei reflecţii conştiente.”[616] Totuşi, această atitudine particulară, această critică fantastică, deşi nu se opune spontaneităţii, ba are chiar „toate caracterele *ingenuităţii* sau nativităţii spontane” [617], impune sentimentului o cedare de un anumit fel, în timp ce de obicei, în arta pirandelliană, sentimentul inspirator suscită „totalitatea imaginilor în acord cu el”, „prin reflecţia introdusă în germenele sentimentului, ca o ispită malignă, trezind idei şi imagini opuse” 1. Nu va fi greu să regăsim acest *gust* al său în întîmplările şi în personajele nuvelelor şi romanelor.

★

La puţin timp după *L’Umorismo*, Pirandello scrie *I vece hi e i giovani*, romanul său de angajament major[618] [619]. Romanul, după cum se ştie, îşi plasează acţiunea în Sicilia şi la Roma, în perioada răscoalelor fasciilor siciliene şi a scandalului Băncii romane; vrea să fie, în mod manifest, o mare frescă istorică şi conţine o bogată problematică socială. Prin urmare, la prima vedere poate părea cu totul antitetic eseului teoretic, o întoarcere a lui Pirandello la originile lui naturaliste şi, în mod deosebit, la De Roberto. Faptul ar fi

615 Cf. A. Gramsci, Letteratura e vita nazionale, Torino, Einaudi, 1950, p. 47.

616 Cf. L’Umorismo, ed. cit., p. 157

617 Ibid., p. 157.

618 Ibid.

619 L Pirandello, Tutti i romanzi, Milano, Mondadori, 1941.

destul de ciudat pentru că *I vecchi e i giovani* este scris la apogeul a douăzeci de ani de carieră literară, după poezii, multe nuvele şi alte romane, printre care acela ce a reprezentat primul succes european al său, *11 fu Mattia Pascal*. Este scris atunci cînd Pirandello, cel puţin de cincisprezece ani, îşi dizolvase şi depăşise naturalismul şi era în plină maturitate, cînd îşi elaborase complet, inclusiv pe plan teoretic, poetica şi se afla în pragul trecerii către forma de artă care îl va face celebru, teatrul. în consecinţă, apare legitimă bănuiala că romanul şi tratatul se află în legătură unul cu celălalt şi că tematica unuia ajută la integrarea şi, uneori, la explicarea celuilalt. în realitate, unui critic atent nu-i va fi greu să-şi dea seama că naraţiunea romanului curge între malurile tipice ale lumii pirandelliene, numai că de astă dată nu se limitează să cuprindă cazuri şi conştiinţe individuale, ci întreaga dramă a istoriei noastre mai recente, indieîndu-ne, în acest fel, un filon de interese şi de probleme care constituie, probabil, un fundal şi reprezintă una din rădăcinile travaliului pirandellian.

Din roman răzbate conştiinţa acută a trei falimente colective: cel al Risorgimentului, ca mişcare generală de reînnoire a ţării, cel al unităţii, ca instrument de eliberare şi dezvoltare a zonelor celor mai înapoiate, mai cu seamă din Sicilia şi din Italia meridională, cel al socialismului care ar fi putut să însemne reluarea mişcării risorgimentale, şi, în schimb, se împotmolise în mlaştina uşurinţei iresponsabile a conducătorilor şi a ignoranţei şi înapoierii maselor. în acelaşi timp, răzbate istoria falimentelor individuale: al celor bătrîni care nu au ştiut să treacă de la idealuri la realitate şi care sînt responsabili de scandaluri, ide corupţie şi proastă guvernare, al celor tineri ce simt că se sufocă într-o societate care s-a cristalizat şi care nu îngăduie acţiunea transformatoare şi, prin urmare, libera exprimare a personalităţii.

Trebuie să observăm de la bun început, dacă vrem să avem o viziune exactă a importanţei reale a poziţiei

pirandelliene, că acest mod de confruntare cu istoria contemporană nu coincide cu conştiinţa pe care o aveau atunci despre situaţie opinia publică, păturile conducătoare şi chiar grupurile cele mai avansate ale intelectualităţii. E adevărat, însă, că anii la care se referă romanul sînt cei ai scandalurilor şi ai mişcărilor siciliene, anii 1893 şi 1894, dar e la fel de adevărat că această carte a fost scrisă la sfîrşitul unui deceniu pe care unii l-au definit *fericit*, tocmai datorită elementelor de progres şi de reînnoire care s-au manifestat atunci.

Am indicat în capitolele precedente care sînt elementele contradictorii ale situaţiei şi cum puteau ele să dea naştere acelei satisfacţii de suprafaţă şi optimismului Italiei oficiale giolittiene, care oferea opiniei publice un tablou idilic al epocii punînd în lumină echilibrul la care se ajunsese, înfrîngerea veleităţilor reacţionare, pe de o parte, şi a celor socialiste, pe de alta, victoria metodei liberale obţinută de politica lui Giolitti, creşterea veniturilor bugetare, activa legislaţie socială, marile lucrări publice, naţionalizarea căilor ferate, felul abil şi prudent în care a fost dus războiul cu Libia. Dar am văzut, de asemenea, cum din aceleaşi elemente putea lua naştere şi neliniştea noilor generaţii nemulţumite din cauza meschinăriilor care se întîlneau la tot pasul, din cauza lipsei de măreţie, a senzaţiei de neputinţă, a foarte gravelor probleme rămase nerezolvate. De aici opoziţia naţionalistă, sub diversele ei forme, opoziţia catolică, opoziţia radicală. De aici şi polemica meridionalistă, motivul Sudului trădat, care.reprezintă, fără îndoială, unul din elementele caracteristice ale bătăliei de idei şi ale orientărilor conştiinţelor din acea perioadă 1.

în realitate ideii că Sudul ar fi un pămînt barbar ce trebuie civilizat cu mijloacele tipice ale puterilor coloniale (idee destul de răspîndită în sferele conducătoare ale Septentrionului, care l-a împins pe generalul Govone să declare în Parlament: „Sicilia nu a ieşit încă din ciclul pe care-l parcurg toate naţiunile pentru a trece de la barbarie

la civilizaţie”) [620] [621], i se opunea (tot mai mult, în acei ani, conştiinţa nedreptăţilor îndurate de Sud în perioada de după unire şi a jafului în adevăratul înţeles al cuvîntului la care fusese supus. Formula lui Giustino Fortunato - oricare ar fi fost sacrificiul pe care-l făcea Sudul, „el era răsplătit cu vîrf şi îndesat de intrarea în lumea civilizaţiei” - era respinsă, încercîndu-se, în schimb, să se calculeze entitatea reală a acelui sacrificiu şi a acelui preţ. Ancheta privată a lui Francheţii şi Sonnino o ridiculizase pe cea parlamentară oficială, redactată de Bonfadini cu scopul de a tăgădui existenţa unei *chestiuni sociale* în Mezzogiorno, iar studiile lui Nitti [622] tindeau să demonstreze că situaţia deosebit de favorabilă a Sudului în momentul unirii (întinse domenii ale statului, mare bogăţie monetară, credit public foarte solid) nu a slujit drept bază pentru o dezvoltare economică ulterioară a acelor regiuni, ci a fost utilizată numai pentru o impunătoare transmigrare de bogăţie de la Sud către Nord.

620 Literatura privitoare la problema meridională este imensă. Pentru orientare cf. S. F. Romano, Storia della questione meridionale, Palermo, Pantea, 1945 ; şi acum Antologia della questione meridionale de B. Caizzi, Milano, Comunită, 1955. Pentru o bibliografie mai amplă, chiar dacă nu e pusă la zi, cf. G. Arias, La questione meridionale, Bologna, Zanichelli, 1929. Dar cf. mai cu seamă A. Gramsci, La questione meridionale, Roma, Rinascita, 1951, şi G. Salvemini, Scritti sulla questione meridionale (1896—1955), Torino, Einaudi, 1955.

621 S. F. Romano, op. cit., p. 17. Cf. în legătura cu aceasta cele scrise de Gramsci : „E cunoscut ce fel de ideologie a fost răspîndită sub cele mai diverse şi subtile forme de propagandiştii burgheziei in rîndurile maselor din Nord : Mezzogiorno este ghiuleaua de plumb care se pune in calea unor mai rapide progrese ale dezvoltării civile din Italia ; din punct de vedere biologic, meridionalii sînt fiinţe inferioare, semibarbari sau de-a dreptul barbari, printr-un destin al naturii ; dacă Mezzogiorno este înapoiat, vina nu este a sistemului capitalist sau a oricărei alte cauze istorice, ci a naturii care i-a făcut pe meridionali trîndavi, incapabili, criminali, barbari“ [La questione meridionale, ed. cit., pp. 13—14).

622 Cf. primele două volume ale operelor lui Nitti, recent publicate de editorul Laterza (Bari, 1958).

De aceea în Mezzogiorno contrastul dintre generaţia risorgimentală, cu alte cuvinte „clasa politică ideologiceşte democratică şi fanatic unitară care, în general, se arătase străină de chestiunile economice concrete”, şi generaţia următoare, „care îşi hrănea mintea cu studii economice şi financiare, iar sufletul cu aspiraţii către un progres material, printr-o acţiune aptă să depăşească distanţele care se interpuneau între condiţiile reale din Mezzogiorno şi aspiraţiile lor” 1, căpăta un caracter deosebit de net şi de polemic.

La fel de caracteristică în acea perioadă este trecerea opiniei publice de la o simpatie destul de evidentă faţă de mişcarea socialistă la atitudini cu totul diferite. Păturile intelectuale italiene, după primii ani ai experienţei giolittiene, au trecut de la idealurile de umanitate, de dreptate şi de libertate, de la avîntul către reforme mai îndrăzneţe, de la înţelegerea arătată nevoilor şi mizeriei claselor celor mai umile, la polemica antimuncitorească, la exaltarea revanşei burgheze, la idealul forţei şi al prestigiului naţiunii, la spiritul de expansiune, ila apărarea ordinii constituite şi la visul unor mari aventuri războinice.

*

Poziţia lui Pirandello în / *vecchi e i giovani* se diferenţiază atît de optimismul oficial, cît şi de neliniştea şi insatisfacţia noilor generaţii. Cu acestea îi sînt comune motivele Risorgimentului şi ale unităţii trădate şi decepţia provocată de socialism, dar el nu împărtăşeşte tonul lor înflăcărat, activismul frenetic şi, în cazul celor mai buni dintre ei, tensiunea intelectuală şi pornirea ideală. Falimentul acestor trei mituri lasă în el un gol fără speranţă: reprezentarea prezentului este întunecată şi amară, fără lumină ideală, fără posibilitate de salvare. Nu întîmplător scriitorul cu care Pirandello declară că se simte cel mai înrudit, încît îl pune deasupra tuturor, pe acelaşi plan cu Machiavelli, este autorul lui Don Quijote. Iar pentru el Don Quijote este însăşi Miguel Cervantes de Saavedra care învăţase pe pielea lui

zădărnicia visului de glorie, deşertăciunea nobilelor idealuri: „Ei bine, tocmai acest lucru îl învăţase pe pielea sa don Miguel Cervantes de Saavedra. Cum fusese el răsplătit pentru eroismul său, pentru rănile de archebuză pe care le căpătase şi pentru pierderea mîinii în bătălia de la Lepanto, pentru cei cinci ani de sclavie din Alger, pentru vitejia de care a dat dovadă la asaltul Terceirei, pentru nobleţea sufletească, pentru măreţia talentului, pentru modestia răbdătoare, ce soartă avuseseră visele sale generoase, care îl împinseseră să lupte pe cîmpurile de bătălie şi să scrie pagini nemuritoare? ce soartă au avut iluziile sale luminoase? îmbrăcase armura de cavaler ca Don Quijote al său, luptase înfruntînd duşmani şi riscuri de tot felul pentru cauze drepte şi sfinte, se hrănise tot timpul cu ideile cele mai înalte şi mai nobile, şi care i-a fost răsplata? După ce şi-a cheltuit viaţa în chipul cel mai mizerabil în meserii nedemne de el; mai întîi excomunicat, apoi împuternicit pentru aprovizionarea armatei în Andaluzia; apoi ca încasator de dări, escrocat, nu e el cel care ajunge la închisoare? Şi unde e această închisoare? Este chiar acolo, în La Mancha! într-o carceră întunecoasă şi insalubră din La Mancha se naşte *Don Quijote*. Dar adevăratul Don Quijote se născuse cu mult mai înainte: la Alcală de Henares, în 1547. Nu -se recunoscuse încă, nu se văzuse încă bine, crezuse că luptă cu giganţii şi că are pe cap coiful lui Mambrino. Aici, în murdara carceră din La Mancha, el se recunoaşte, reuşeşte, în sfîrşit, *să se vadă*; îşi dă seama că giganţii erau mori de vînt, iar coiful lui Mambrino un mizerabil lighean de bărbier. Se vede şi rîde de sine însuşi. Rîd toate durerile sale. Ah, nebunule, nebunule, nebunule ce eşti! Pe foc cu toate cărţile despre cavaleri” L

Fapt e că Pirandello se recunoştea în acel personaj şi-i forţa, poate, interpretarea pentru a-l face cît mai apropiat de fizionomia sa. Firea sa îl împingea să exagereze şi să facă şi mai dramatice contrastele dintre ideal şi real. Nu ştim cît poate fi de justă formula bontempelliană care

numea *candoare* această caracteristică a personalităţii lui Pirandello.1 Dar este cert că biografia scriitorului prezintă numeroase episoade în care se manifestă incapacitatea sa de a se adapta la convenienţe, la minciunile mărunte ale vieţii sociale, la judecăţile vulgare, la morala convenţională. Nu el a fost acela care şi-a pierdut pentru totdeauna credinţa din cauza unei mici şi nevinovate viclenii a parohului, care a fost bine intenţionat şi a vrut să-i răsplătească zelul?[623] [624] Nu el a avut curajul să se ducă la o întîlnire pe care tatăl său o avea cu amanta sa şi s-o scuipe în faţă pe aceasta din urmă?[625] Nu el şi-a păstrat ani mulţi cuvîntul dat unei fete - cînd era încă elev de liceu - şi, pentru a-i rămîne credincios, era dispus să renunţe la aspiraţiile sale literare?[626] Dar, mai cu seamă, comparaţia cu autorul lui Don Quijote devine şi mai potrivită dacă ne gîndim la episodul cel mai dramatic din viaţa lui Pirandello, la neaşteptatul dezastru financiar al tatălui care a înghiţit tot ce aveau, inclusiv dota soţiei, provooînd dezechilibrul mintal al bietei femei şi, din acea clipă, a făcut din ea un temnicer şi călău al soţului.

Don Quijote şi Sancho Panza sînt, totodată, şi cele două generaţii care s-au succedat în frămîntata trecere de la mişcarea risorgimentală la Italia lui Crispi, De Pretis şi Giolitti. Experienţa istorică trăită direct de familia Pirandello (familie de garibaldieni atît dinspre tată cît şi dinspre

623 M. Bontempelli, Pirandello o del candore, discurs comemorativ pronunţat la 17 ianuarie 1937 la Reale Accademia d'Italia, acum în Sette discorsi, Milano, Bompiani, 1942.

624 Cf. G. V. Nardelli, L'Uomo segreto, Milano, Mondadori, 1942, pp. 49—50, şi nuvela La Madonnina. Cf. L. Pirandello, Novelle per un anno, Milano, Mondadori, 1939, voi. I, pp. 706—713. (Prima ediţie 1937, ultima 1958. Citez, pentru că mi-e la îndemînă, din ediţia a cincea.)

625 Ibid., pp. 73—74, şi în nuvela Ritorno (ibid., pp. 1137—1142).

626 Ibid., pp. 88—89.

mamă), experienţa istorică în care sensibilitatea şi dezamăgirile individuale ale lui Luigi introduceau elemente de dramatizare şi de ascuţire a contrastelor, dar care, cu toate acestea - după cum am văzut - rămînea o dramă obiectivă a societăţii italiene din acea perioadă. Motivul falimentului mişcării risorgimentale, al „bancrutei patriotismului", revine cu insistenţă în opera lui Pirandello în anii hotărîtori ai dezvoltării sale între 1900 şi 1910. Acum este reprezentată soarta mizeră rezervată patrioţilor care luptaseră alături de Garibaldi în timp ce alţii îşi vedeau de afacerile lor, puneau mîna pe posturi, acumulau bogăţii, patrioţi care atunci cînd se întorceau simţeau că le e greu să ia din nou parte la viaţa civilă.1 Acum apare dezolanta senzaţie de izolare şi de inutilitate a vechilor gariba'ldieni, puşi într-un colţ ca piese de muzeu, de pe care trebuia scuturat praful numai la zile mari, la sărbătorile patriotice: „Aşezat acolo, zi de zi, aştepta să fie chemat de díte unul pentru cine ştie ce comision; aşteptînd, mîncat de muşte şi de plictiseală, adormea. Nu lua niciodată nimic în cafeneaua unde îşi făcea veacul, nici măcar un pahar de apă cu un strop de lichior de anason; dar patronul îl suporta pentru că adeseori muşteriii se distrau cu el făcîndu-l să vorbească de Calatafimi, de intrarea lui Garibaldi în Palermo, de Milazzo, de Volturno. Sciarame vorbea cu durere şi cu tristeţe, dînd din cap şi clipind din ochii săi pleşuvi. Evoca episoadele mişcătoare, morţii, răniţii, fără nici o exaltare şi fără să se laude vreodată. Ineît, la sfîrşit, cei care îl împinseseră să vorbească pentru a se distra, rămîneau cuprinşi de tristeţe, întrebîndu-se cum se întâmplase că ardoarea acelui bătrînel se stinsese în mizeria triştilor ani de supravieţuire" [627] [628]. Sau există legenda nebuloasă, păstrată de închipuirea populară, a lui

627 Cf. nuvela Lontano (L. Pirandello, Novelle, ed. cit., pp. 731—772).

628 Cf. nuvela Le medaglie (ibid., pp. 686—705).

Carobardo care deschide închisorile din toate localităţile şi-i pune în libertate pe cei mai înrăiţi asasini [629], sau degradarea bătrînului garibaldin Geremia, „întors din bătăliile glorioase, scăpat cu viaţă la Villa Glori şi - cu umilinţă - mort de foame", constrîns să devină instrument ai ceţoaselor urzeli ale lui Bonaventura Camposoldani [630]. Sau, în sfîrşit, este amintirea nostalgică a bătrînului profesor de muzică exilat în 1849, care se întoarce după şaizeci de ani la Roma, o,găseşte schimbată şi constată că muzica noastră, muzica aceea bună, legată de mişcarea de independenţă, nu se mai bucură de respectul cuvenit L Risorgimentul este acum un ideal îndepărtat căruia i se opune o realitate foarte tristă şi foarte dură. în numele cui, se întreabă Caterina Laurentano în *I vece hi e i giovani*, vine fiul ei Roberto să ceară sufragiile consătenilor săi? „Poate că în numele a tot ceea ce a făcut cînd era un tinerel, în numele tatălui mort, al sacrificiilor şi al idealurilor pentru care au fost făcute acele sacrificii şi s-a suferit atîta? E de rîs!" Şi reia: „De rîs! de rîs!... Ştiţi bine şi dumneavoastră cum au fost traduse în practică acele idealuri pentru poporul sicilian! Ce a avut el de aici? Cum a fost tratat? Oprimat, supus tuturor samavolniciilor, lăsat în voia soaitei, înjosit! Idealurile de la '48 şi de la '60? Dar aici toţi bătrînii strigă: *Mai bine era înainte*! *Mai bine era înainte*! Şi strig şi eu laolaltă cu ei, eu, Caterina Laurentano, văduva lui Stefano Auriţi!... Da, fiule, pentru că înainte cel puţin aveam o speranţă, cea care ne-a ţinut în picioare în mijlocul tuturor tribulaţiilor pe care tu le ştii şi nu le ştii, aici la Torino... Acum nimeni nu vrea să mai ştie de aşa ceva, crede-mă. Prea scump au fost plătite acele idealuri; întoarce-te la Roma! Nu vreau, nu pot să admit că ai venit aici în numele acelui Guvern care e la cîrmă. Tu n-ai furat, fiule, tu n-ai fost

629 Cf. nuvela L'altro figlio, (ibid., pp. 855—873).

630 Cf. nuvela II guardaroba dell'eloquenza (ibid., v. II, pp. 381—401).

părtaş la toate nedreptăţile şi josniciile care au loc aici, oblăduite de prefecţi şi de deputaţi, n-ai favorizat samavolnicia camarilelor locale care infectează aerul oraşelor noastre aşa cum infectează malaria cîmpiile noastre! Şi atunci pentru ce? ce titluri ai ca să fii ales? cine te susţine? cine te vrea?” [631] [632]

Falimentul generaţiei risorgimentale este foarte limpede în conştiinţa Caterinei Laurentano.[633] îl înregistrează aproape fizic în falimentul fiului, în propria ei mizerie, în distrugerea la care vede că e supusă Sicilia: „Şi în ce ruină se afla acum Sicilia, iată ce rămăsese din toate iluziile, din toată credinţa arzătoare, cu care pornise la revoltă! Biată insulă tratată ca un pămînt cucerit! Bieţii insulari trataţi ca nişte barbari care trebuie civilizaţi! Şi veniseră aici cei de pe continent ca să-i civilizeze: veniseră noile armate, coloana aceea infamă comandată de un renegat, colonelul ungur Eberhardt, venit pentru prima dată în Sicilia cu Garibaldi şi apoi aflîndu-se printre cei care au tras în El la Aspromonte, şi pe urmă locotenentul savoiard Dupuy, incendiatorul; veniseră toate ciurucurile birocraţiei; şi certuri, şi dueluri, şi scene sălbatice; şi prefectura lui Medici, şi tribunalele militare, şi furturile, şi asasinatele, tîlhăriile, puse la cale şi înfăptuite de noua poliţie în numele Guvernului Regal; şi falsificările, şi sustragerile de documente, şi procesele politice infame: tot ceea ce a constituit prima guvernare a Dreptei parlamentare! Şi apoi a venit Stînga la putere, şi a început şi ea prin a lua măsuri excepţionale în ce priveşte Sicilia; şi uzurpări, şi escrocherii, şi abuzuri de putere, şi favoruri scandaloase, şi risipă scandaloasă a bunurilor publice; prefecţi, delegaţi, magistraţi puşi în serviciul

631 Cf. nuvela Música vecchia (ibid., pp. 1294—1306).

632 Tutti i romanzi, ed. cit., pp. 514—515.

633 Cf. în legătură cu aceasta şi, în general, pentru întreaga analiză a romanului I vecchi e i giovani, foarte frumosul eseu al lui G. Trombatore, Pirandello e i Fasci siciliani, în II Contemporáneo, 5.II.1955.

deputaţilor ministeriali, clientele neruşinate, maşinaţii electorale; cheltuieli nebuneşti, ceremonialuri degradante; oprimarea celor învinşi şi a lucrătorilor, asistată şi protejată de lege şi avînd asigurată impunitatea pentru opresori...” 1 Nu mai puţin limpede este în conştiinţa lui Roberto Auriţi, acum îmbătrînit şi chel, înfrînt de spiritul său înainte de a fi fost înfrînt de împrejurări, umilit într-o viaţă meschină făcută din mici expediente, legat de o femeie pentru care nu putea avea nici o stimă. El participă astfel, fără avînt, la o campanie electorală pierdută dinainte, în care înfrîngerea apare ca o condamnare a vechii generaţii. în acea împrejurare se regăsesc vechii prieteni, fraţi de arme în bătăliile garibaldiene: „Pentru o clipă, în ochii fiecăruia, cînd îşi îmbrăţişa prietenul, fulgerase privirea tinereţii, a zilelor acelea îndepărtate, cînd nu ştiau ce avea să le rezerve soarta; şi îndată după aceea între o uşoară clătinare din cap şi alta, ochii aceia fuseseră învăluiţi de emoţie în timp ce buzele încercau să schiţeze un surîs plin de tristeţe. «Cine ar fi crezut - spuneau privirea aceea învăluita şi surîsul acela - cine ar fi crezut atunci că într-o zi ne vom revedea astfel? că o să pierdem atîtea şi atîtea lucruri care atunci erau toată viaţa noastră, şi pe care ni is-ar fi părut imposibil să le pierdem? Şi iată că le-am pierdut; iar viaţa care ne-a rămas este aceasta!»„ 1 Soarta fiecăruia din ei fusese mizerabilă: Sebastiano Cerâulo, funcţionar la prefectură, cu nevastă şi cinci copii, Marco Sala, magaziner la o fabrică de tutun, Rosario Trígona, nefritic, chel, ştirb, vicesecretar al Camerei de comerţ, Mattia Gangi, profesor la o şcoală inferioară. Aceştia erau eroii celor O mie! Dar şi mai mult decît în aceste destine individuale şi în înfrîngerea electorală a lui Auriţi, falimentul apare evident la Roma, unde clasa conducătoare risorgimentală e răvăşită de scandaluri şi e acoperită de noroi: „Sigur că da, din cerurile Italiei în acele zile ploua cu noroi, vezi bine, şi cei ce se jucau, se jucau cu bulgări de noroi; şi noroiul se lipea peste tot, pe feţele palide şi violente ale celor atacaţi şi ale

atacanţilor, pe medaliile cîştigate pe cîmpurile de luptă (măcar acestea, pentru Dumnezeu! ar fi putut să fie sacre), şi pe cruci, şi pe titlurile şi beneficiile celor decoraţi cu ordine de cavaleri, şi pe fracurile galonate, şi pe firmele instituţiilor publice şi ale redacţiilor de ziare. Era un potop de noroi; se părea că toate cloacele oraşului s-au descărcat şi că noua viaţă naţională a celei de a treia Rome va trebui să se înece în acea tulbure şi răumirositoare aluviune de vicii, peste care zburau ţipînd păsări negre de pradă, suspiciunea şi calomnia... Desigur, indignarea întregii ţări, văzîndu-i astfel mînjiţi cu noroi pe unii dintre oamenii de stat care în anii frumoşi ai eroicei mîntuiri îşi puseseră braţul în slujba patriei, se întorcea acum cumplită şi împotriva gloriei Revoluţiei, descoperea noroi chiar şi aici, iar cavalerul Cao simţea cum îi sîngerează inima, era bancruta patriotismului, Dumnezeule!” [634] [635]

Dar există o împletire între această întunecată viziune a falimentului mişcării risorgimentale şi polemica, nu mai puţin amară, de tip meridionalist. E de ajuns să ne gîndirn la invectiva Caterinei Laurentano - ipe care am citat-o - pentru a ne da seama de acest lucru. Şi nu mai puţin aspră e denunţarea violenţei cu care trupele continentale şi generalii lor trec la reprimarea mişcărilor populare, nu mai puţin evidentă este indignarea tuturor sicilienilor: „Străvechea, adînca nemulţumire a sicilienilor devenise dintr-o dată, pretutindeni, o mîndră indignare: oricît ar fi fost de înspăimîntate de agitaţiile populare cele mai înalte pături sociale, acum, în faţa acestei violenţe militare, în faţa oştirii vrăjmaşe invadatoare, care abolea pentru toţi orice fel de lege şi suprima orice garanţie constituţională, se simţeau înclinaţi dacă nu să se înfrăţească cu cei mai de jos, dacă nu să-i scuze, măcar să recunoască, în sfîrşit, că aceştia, deşi avuseseră întotdeauna parte în conflictele de

634 Ibid., p. 621.

635 Ibid., pp. 653—654.

pînă acum de ce e mai rău, nu se ridicaseră nicicînd să pună mina pe arme, şi dacă fuseseră tîrîţi spre unele excese, fuseseră într-un mod brutal şi stupid aţîţaţi de masacre. Mîndria înnăscută, comună tuturor insularilor, se revolta împotriva acestei noi ruşini pe care guvernul italian i-o aducea Siciliei în locul unei tardive reparaţii pentru relele provocate; şi peste tot era un freamăt de ură la ştirile sosite cu privire la satele înconjurate de regimente de infanterie, de escadroane de cavalerie ca să bage la închisoare oameni cu sutele, fără nici un discernămînt şi cu o furie sălbatică, bogaţi şi săraci, studenţi şi muncitori, şi într-un loc consilieri, în altul învăţători şi secretari comunali, şi femei, şi bătrîni, pînă şi copii; presa suprimată, chiar şi corespondenţa particulară supusă cenzurii, întreaga insulă pusă în afara consorţiului civil şi lăsată, încătuşată şi dezarmată, la discreţia unei dictaturi militare” [636].

O astfel de inspiraţie de tip meridionalist se poate regăsi şi în felul în care sînt considerate faimoasele mişcări ale fasciilor siciliene. Este ştiut că acuzaţiei superficiale că acele mişcări ar fi fost fructul unei aprinse propagande revoluţionare şi că, în consecinţă, trebuiau reprimate prin măsuri poliţieneşti, oamenii cu mai multă judecată din Sud i-au opus denunţarea condiţiilor economice de incredibilă mizerie în care se zbăteau masele ţărăneşti din Sicilia. Politica protecţionistă care favoriza dezvoltarea industriei din Nordul Italiei provoca criza agricolă în Sud, iar victimele acestei crize nu erau proprietarii care percepeau arenziie la preţul fixat, ci ţăranii pe spinarea cărora sfîrşeau toţi prin a se reface.1

De acest lucru îşi dă seama cu exactitate, în roman, Caterina Laurentano: „Sînt toate calomnii, obişnuitele calomnii pe care le repetă miniştrii, reluînd ceea ce spuneau prefecţii şi micii satrapi locali care dispuneau de voturi: ca să mascheze treizeci şi mai bine de ani de proastă guvernare! Aici există foamea, dragă domnule, pe

636 Ibid., pp. 800—801.

cîmpii şi în minele de sulf; latifundiile, tirania feudală a arendaşilor; taxele comunale care sug ultima picătură de sînge unor oameni care nu au nici cu ce să-şi cumpere pîine!” [637] [638] Şi la fel, Costa: „Mănîncă guvernul, mănîncă prefectura, mănîncă comuna şi primarul şi ajutorul lui şi directorul şi inginerul şi vătaful... Ce-i poate rămîne celui care stă sub pămînt şi sub toţi şi trebuie să-i ducă pe toţi în spinare şi rămîne strivit?” [639]

Dar şi aceste motive meridionaliste se manifestă în cazul lui Pirandello numai sub aspectul lor negativ, de denunţare a înapoierii, a mizeriei, a incuriei şi a proastei guvernări, fără acea fervoare constructivă, înnoitoare, răspicat progresistă, care însufleţea lupta unor meridionalişti, a unui Nitti, de pildă, sau a unui Salvemini. Şi aici elementul dominant este decepţia, falimentul, înfrîngerea: atîtea speranţe, atîtea lupte, atîtea sacrificii, atîtea studii făcute cu pasiune, şi iată-ne în faţa unei realităţi opace, deprimante şi imobile! Astfel stînd lucrurile nu e de mirare că Pirandello are o atitudine de simpatie şi de milă pentru cei care lucrau pe ogoare sau în minele de sulf, pentru mizeria în care se zbăteau şi pentru revendicările lor (o asemenea atitudine, după cum am văzut, era comună, în acei ani, tuturor intelectualilor mai inteligenţi şi mai deschişi la minte din Mezzogiorno), dar trebuie subliniat, în schimb, că, în cazul lui Lando Laurentano, Pirandello sfîrşeşte prin a schiţa ca absolut falimentar socialismul meridional, de la ambiţiile generoase de început, generoase dar şi confuze, la falimentul final. Este cunoscut faptul că grupurile de intelectuali socialişti din Mezzogiorno au format nucleul cel mai viu al acelei „mişcări sindicaliste” care se prezenta ca aripa extremă a grupării socialiste. Ei erau adepţii acţiunii directe şi ai violenţei, ei au stimulat

637 Cf. S. F. Romano, op. cit., p. 37.

638 Tuni i romanzi, ed. cit., p. 515.

639 Ibid., p. 544.

greva generală din 1904, ei vroiau ca acţiunea lor să se bazeze pe antagonismele de clasă, „respingînd orice fel de alianţă parlamentară sau de clasă, consolidînd spiritul de exclusivism şi de antagonism al proletariatului faţă de alte pături” *1*. Lando Laurentano, în schimb, din clipa în care reuşeşte să se apropie de realitatea siciliană ajunge la concluzii cu totul deosebite: „Tactica era cu totul greşită, de sus pînă jos. Nu o luptă de clasă, imposibilă în acele condiţii, ci o cooperare între clase era ceea ce trebuia întreprins, deoarece în Sicilia în toate grupările sociale nemulţumirea faţă de guvernul italian era vie şi adîncă, datorită dispreţuitoarei incurii faţă de insulă, care se manifestase încă din 1860. Pe de o parte, obiceiurile feudale, convingerea că pe ţărani trebuie să-i tratezi ca pe animale, avariţia şi cămătăria; pe de alta, ura înrădăcinată şi feroce împotriva stăpînilor şi lipsa totală de încredere în justiţie apăreau ca obstacole de netrecut în calea oricărei tentative în vederea acelei cooperări. Dar dacă o asemenea încercare putea să pară disperată, nu cumva la fel de disperată se arăta a fi, acum, aceea pe care prietenii săi aveau de gînd s-o facă, încurajaţi la început, în mod inconştient sau nefericit, de inerţia guvernului care-i făcea pe toţi să îndrăznească? Cufundat în acel moment pînă în gît în mocirla scandalului bancar, la Roma, şi încrezător, aici, în Sicilia, în poliţia sa, incapabilă, arogantă sau samavolnică, guvernul, fără să-i pese de nenorocirile care îndaliau de atîţia ani insula, fără respect pentru lege sau pentru libertăţile publice, prin inerţie sau prin provocări, favorizase şi stimulase rapida constituire a acelor asociaţii proletare care, dacă ar fi obţinut imediat vreo îmbunătăţire oricît de mică a învoielilor agricole şi miniere, şi dacă n-ar fi fost aţîţate sîngeros, fără îndoială că s-ar fi destrămat repede de la sine, căci erau lipsite de un sentiment de solidaritate, de o conştiinţă şi de idealuri. Lando Lauren-

1 S. F. Romano, op. cit., pp. 52-53.

tano înţelesese prea tîrziu acest lucru; şi însufleţirea cu care dăduse curs chemării îi fusese tăiată de o uimire făcută dintr-o mîhnire neguroasă, ca şi cum prietenii i-ar fi astupat gura arsă de sete cu cîlţi" L

Dar şi el se legănase în visul unei palingeneze, al unui mare moment de avînt care să repună în mişcare o societate ce se mumificase cu rapiditate. în el fierbea ciuda plină de amărăciune faţă de timpul în care-i fusese sortit să trăiască. Resimţea profund golul surd, dezmembrarea pe care o lăsase mişcarea risorgimentală, sufocată la jumătatea drumului de raţiuni de stat, de tranzacţii, de compromisuri. Chestiunile sociale şi mişcarea socialistă constituiau pentru el probleme şi forţe care ar fi putut repune în mişcare lucrurile, ar fi putut depăşi starea de stagnare prezentă, ar fi putut crea o nouă perioadă eroică în care să merite să trăieşti, în care să existe idealuri pentru care să ipoţi lupta: „De aceea se cufundase cu totul în studiul noilor chestiuni sociale, în critica acelora care, înarmaţi cu argumente puternice, încercau să doboare din temelii o structură de lucruri comodă pentru unii, nedreaptă pentru majoritatea oamenilor, şi, în acelaşi timp, să trezească în această majoritate o voinţă şi un sentiment care să dea un impuls în măsură să zdruncine, să distrugă, să îndepărteze toate acele forme impuse de secole, în care viaţa se închistase zdravăn. Posibil să apară în rîndurile acestei majorităţi^acea voinţă şi acel sentiment într-atît de puternice încît să favorizeze de îndată prăbuşirea? Le lipsea încă conştiinţa şi educaţia necesare. Să le facă să devină conştiente, să le educe, să le pregătească: iată un ideal! Dar pe cînd înfăptuirea? Operă lentă, lungă şi cerînd din păcate, răbdare" [640] [641]. Astfel se dedica unor opere iluminate de progres social pe proprietăţile sale din Sicilia, dar simţea cît sînt de limitate şi de nepotrivite aceste mici

640 Tuni i romanzi, ed. cit., p. 798.

641 Ibid., p. 682.

remedieri faţă de reînnoirea generală pe care o visa. Mişcarea fasciilor îi creează pentru o clipă iluzia că ziua cea mare a sosit. Prietenul său Apes din Sicilia îl îndeamnă să ia parte la mişcare. Conducătorii fasciilor siciliene adunaţi la el acasă îi dau senzaţia că, în sfîrşit, s-a format o mişcare organizată. Iar cînd sosesc primele veşti despre mişcări se aprinde în el speranţa că a venit momentul, ora cea mare a generaţiei sale. „Şi iată cum opera strămoşilor se cufunda aici, acum, tocmai în mijlocul Italiei, la Roma, într-o cloacă; în timp ce sus, în Nord, se încurca într-o coaliţie neruşinată de interese necurate; iar jos, în Italia meridională, în insule, rămăsese dinadins în aer, pentru ca să fie menţinute inerţia, mizeria şi ignoranţa şi pentru ca în Parlament să vină gloata deputaţilor ca să formeze majorităţi anonime şi supuse! Numai în Sicilia, poate, tineretul sacrificat ar putea, chiar acum, să zguduie această semeaţă opresiune a celor bătrîni, să-şi croiască în sfîrşit un drum şi să se afirme victorios.” 1

Dar ajuns în Sicilia, se pomeneşte în faţa unei situaţii cu totul deosebite. Cum de putuse să-şi închipuie că în cîteva luni s-ar fi putut rupe acea „dură crustă seculară de stupiditate combinată cu neîncredere şi viclenii animalice” [642] [643] care proteja minţile ţăranilor şi ale celor care lucrau în minele de sulf, cum de putuse să creadă că e posibilă o luptă de clasă „acolo unde lipsea orice legătură şi trăinicie de principii, de sentimente, de intenţii, şi nu numai atît, ci şi cea mai rudimentară cultură, orice urmă de conştiinţă?” [644]. Aceste mişcări, în cazul în care nu erau un delict, erau, desigur, o nebunie. Astfel el se simte răspunzător de toate durerile şi de victimele inocente şi în faţa spectacolului ţăranilor masacraţi de trupele regale indignarea sa nu se adresează numai soldaţilor şi comandanţilor lor, ci şi

642 Ibid., p. 766.

643 Ibid., p. 797.

644 Ibid., pp. 797—798.

prietenilor săi şi sieşi care-i împinseseră aici pe aceşti bieţi oameni.

Morala romanului, sinteza acestor sentimente fără speranţă pot fi regăsite în figura lui Cosmo Laurentano, un om ciudat, surghiunit de bună voie în vila din Valsania, în apa- Tenţă înţelept şi deasupra evenimentelor şi pasiunilor care-i tîrăsc pe ceilalţi, dar, în fond, un om resemnat care a renunţat demult la viaţă. Filozofia sa amară pare a fi comentariul final la complicata împletire de întîmplări, de aspiraţii, drepte şi nedrepte, nobile sau vulgare care însufleţiseră şi călăuziseră fără răgaz toate personajele: bogăţia şi puterea pe Flaminio Salvo, revoluţia pe Lando Laurentano, restauraţia pe tatăl său, iubirea pe inginerul Costa şi pe Dianella, calculul mărunt pe senatorul Capolino, patriotismul pe Mauro Mortara şi pe donna Caterina. „Un singur lucru e trist, dragii mei: faptul de a fi înţeles jocul! Cu alte cuvinte jocul acestui Aghiuţă zeflemitor care există în fiecare din noi şi care se distrează să ne înfăţişeze din afară, ca pe o realitate, ceea ce puţin după aceea chiar el ne dezvăluie a fi o iluzie a noastră, luîndu-ne peste picior pentru că ne-am zbătut atîta pentru ea, şi pentru că, aşa cum mi se întîmplă mie, n-am ştiut să ne amăgim, pentru că în afara acestor amăgiri nu există altă realitate. Aşa că n-aveţi de ce să vă plîngeţi! Trudiţi-vă şi chinuiţi-vă, fără să vă gîndiţi că toate acestea nu au nici o valoare. Dacă nu au nici o valoare este semn că nu trebuie să aibă şi că, prin urmare, este zadarnic să mai cauţi. Trebuie să trăieşti, adică să te amăgeşti; să-l lăsăm pe acest Aghiuţă zeflemitor să se zbenguie în noi pînă cînd are să obosească el singur, şi să ne gîndim că toate acestea vor trece... vor trece...” [645]

Aşadar, din *I vecchi e i giovani* putem scoate două concluzii importante, pentru o exactă identificare a perimetrului lumii ideilor lui Pirandello. în primul rînd, că o

645 B. Croce, La letteratura della nuova Italia, Bari, Laterza, 1950, voi. II, p. 343. Cf. şi recenzia la L’Umorismo, apărută în Critica, 1909, şi retipărită în Conversazioni critiche, 2, I, 47—48.

pondere însemnată o are în el experienţa istorică a generaţiei sale, sau mai bine zis a grupurilor intelectuale ale micii burghezii din generaţia sa, şi că contrastul dintre iluzie şi realitate (sau, dacă preferaţi, dintre formă şi viaţă) se altoieşte şi pe o experienţă colectivă în care iluzia este dată de marile idealuri de libertate, de dreptate, de patrie care reprezentaseră, cel puţin în imaginaţia celor tineri, ţesutul conectiv şi elementul dinamic al societăţii, iar realitatea de către noua civilizaţie industrială şi burgheză cu oraşele sale inumane, cu legile sale ipocrite, cu moravurile şi prejudecăţile sale meschine, în sfîrşit, cu formele sale de organizare, care îm-

1 Ibid., p. 831.

pietreau orice avînt, sufocau orice voinţă de reînnoire, sfîrşeau prin a deveni o închisoare în care era zadarnic să te zbaţi, în al doilea rînd, că Pirandello, prin faptul că are conştiinţa acelei experienţe istorice, nu se diferenţiază numai de Italia oficială, ci şi de atitudinile acelei părţi a spiritului public care trecea făţiş în opoziţie, naţionalistă, socialistă sau radicală, după cum era cazul. Şi se diferenţiază de toate acestea printr-un pesimism mai adînc, printr-un -sentiment amar al înfrîngerii, care nu-i îngăduie,să găsească în prezent nici cel mai mic motiv de speranţă şi de acţiune, cu alte cuvinte, printr-o conştiinţă mai lucidă a rătăcirii timpului său şi a prăvălirii sale spre haos şi abis.

Poate că acestui lucru i se datorează faptul că numai după experienţa directă a haosului şi după prăbuşirea ultimelor iluzii ale secolului care trecuse - numai după tragedia primului război mondial - Opera lui Pirandello este recunoscută ca cea mai reprezentativă a epocii sale. Dar observaţiile pe care le-am făcut ne slujesc acum să trecem la analiza altor aspecte ale poziţiei lui Pirandello care ni se par deosebit de interesante.

Eseul intitulat *L'Umorismo* nu a avut nici un ecou în Italia în momentul în care a apărut, cum de altfel nu l-a avut nici

1 vecchi e i giovani şi nu-l avusese întreaga artă pirandelliană. în scurtele recenzii care i-au fost dedicate în acea perioadă este uşor să găsim -numele viitorului laureat al premiului Nobel alături de acela al lui Luciano Zuccoli, al lui Nino Martoglio sau al cine ştie cărui naturalist minor. Iată ce scria despre el Benedetto Croce: „Desigur, nuvelele şi romanele sale ofereau o bogăţie de întîmplări şi de caractere studiate cu grijă şi nu fără o căutare de efecte de clarobscur şi grotesc. Dar e la fel de adevărat că nu aveau o prea mare originalitate de (sentiment şi de stil şi erau, mai ales, o continuare, cu o oarecare întîrziere, a operei şcolii veriste italiene" h Şi de la înălţimea sistemului său de categorii bine articulat, putea să socoată,că *sentimentul contrariului* descoperit de Pirandello este fals, pentru că o artă de acel 1

tip nu poate exista şi, în plus, nici nu poate fi concepută; desigur, reflecţia poate să însoţească sentimentul, dar să rămînă distinctă de el, sau poate fi introdusă în sentiment şi în -fantezie, dar să pricinuiască „tulburarea care poate fi presupusă cu uşurinţă" 1. Este (tulburarea pe care, într-adevăr, o provoacă în operele pirandelliene sufocarea unor licăriri artistice „de către o filozofare contorsionată şi neconcludentă" [646] [647]. Pe atunci Pirandello era un modest profesor la *Magistero di Roma* şi preda stilistica, o disciplină al cărei obiect nu-i era prea limpede nici lui. [648] Prietenii săi - Fleres, Ojetti, Mantica, Cesáreo, Romagnoli, Martoglio - se găseau mai degrabă în rîndul literaţilor tradiţionalişti decît

646 Ibid., p. 357.

647 Ibid., p. 356.

648 „Dacă Domnia-Voastră aţi concura, v-aţi găsi în faţa unei comisii compusă din cinci profesori universitari, profesori de istorie a literaturii italiene, care, fireşte, nu ştiu ce înseamnă şi nici ce trebuie înţeles prin stilistică. Şi cine ştie ? Eu, în ce mă priveşte, o predau de unsprezece ani. Predau stilistică ?" Aşa scria într-o scrisoare adresată lui Bontempelli la 29 martie 1908 ; cf. II Contemporáneo, 26 ian. 1957.

în acela al noilor grupuri de intelectuali în formare.[649] Mai întîi a fo9t Capuana[650] şi abia mai tîrziu Bontempelli. Cariera sa literară îl văzuse trecînd de la poezia şi de la filologia primei tinereţi, adică de la interese culturale tipic carducciene, la nuvelă şi la roman. Dar ani de zile trebuise să-şi ţină scrierile în sertare şi abia mai tîrziu i se deschiseseră porţile unor reviste mai puţin avangardiste, exclusiv literare sau chiar conservatoare: mă refer la *Vita Nuova* şi la *Marzocco*, la *Nuova Antologia* şi la *Corriere della Sera*. Pirandello era pe atunci un necunoscut, străin de mişcarea de idei, de mişcarea de reînnoire, de gruparea intelectualilor în jurul unor tendinţe şi a unor ziare care caracterizează primul deceniu al secolului. Arcul dezvoltării sale - mai întîi ca narator şi apoi ca dramaturg - nu dă loc la echivocuri: este dezvoltarea de la verism la decadentism, de la regionalism la cosmopolitism care caracterizează în acea perioadă întreaga noastră literatură, întreaga noastră cultură. Dar el nu poate fi asimilat nici unuia din curentele de idei care se manifestau atunci. Timp de treizeci de ani, trece prin mijlocul curentului în tăcere şi aproape necunoscut. Şi totuşi *Il fu Mattia Pascal* nu scăpase atenţiei Europei culte.

Principala raţiune - subiectivă sau obiectivă - a acestei izolări ne este explicată chiar de Pirandello în faimosul său discurs asupra lui Giovanni Verga. Vorbind explicit de Verga şi implicit (dar nu prea mult) despre sine însuşi, Pirandello spunea: „Raţiunea este alta, raţiunea este o mare sau, mai degrabă, prestigioasă aventură literară, care a prins dintr-o dată şi a ţinut vreme îndelungată spiritele într-o orbire fascinantă: aceea a unui om înzestrat şi magnific, născut pentru aventură, atît în artă cît şi în viaţă, şi într-o atare confuzie de artă şi de viaţă încît nu se poate spune cîtă

649 Cf. în legătură cu aceasta F. V. Nardelli, op. cit., p. 126.

650 Lui Capuana, într-adevăr, îi este atribuit sfatul care l-a decis pe Pirandello să treacă de la poezie la proză (cf. Nardelli, op. cit., p. 124).

viaţă de-a sa este în artă şi cîtă artă de-a sa este în propria-i viaţă. L-am numit pe Gabriele D'Annunzio. G. Verga este cel mai *antiliterar* dintre scriitori; D'Annunzio este în întregime literatură: chiar şi acolo unde experta, instruita şi foarte ascuţita sa sensibilitate reuşeşte să-l facă cu adevărat viu, noi simţim tot timpul că pînă şi aici este ceva prea mult şi că acest prea mult îi este dat de literatură... Nu era posibil ca într-un timp plin (ba la început vuind grotesc) de această aventură literară, opera şi arta lui G. Verga, care e cea mai antitetică, să aiibă o altă rezonanţă în sufletul cititorilor decît una de mică însemnătate. Deoparte o mare abundenţă de împrejurări favorabile; de cealaltă monotonia statică a unei descurajări disperate şi resemnate; acolo opulenţa pompoasă nu numai a unei proze plină de esenţă emfatică şi înţelepciune trucată, dar şi opulenţă materială a lucrurilor reprezentate, pentru că sînt tristeţi, nelinişti, stări frenetice şi superbe orgolii de oameni avuţi; dincoace oameni cu înfăţişare uscată, scheletică şi sărăcie lucie de vorbe şi lucruri, piaţa mereu aceeaşi şi casele vechi ale unui sat umil, marea (dar nu marea poetică şi divină), marea lacomă şi crudă a pescarilor, sate pustii infestate de malarie, lipsurile, nevoile, patimile închise, originare, neîncrezătoare ale unor oameni situaţi pe treapta cea mai de jos şi care vor să se ridice ori s-au şi ridicat, dar au rămas cu o chinuitoare nelinişte care-i lipseşte nu numai de odihnă, ci de orice mîngîiere. Acolo, în sfîrşit... un stil al cuvintelor, dincoace un stil al lucrurilor. încă de la începuturile literaturii noastre avem aceste două stiluri opuse: Dante şi Petrarca şi putem să le urmărim etapă cu etapă pînă la noi, Machiavelli şi Guicciardini, Ariosto şi Tasso, Manzoni şi Monti, Verga şi D'Annunzio. La unii cuvîntul care fixează lucrul, iar cuvîntul nu are valoare decît în măsura în care exprimă lucrul... La alţii lucrul care nu are valoare în sine, ci, mai degrabă, prin felul în care e spus" L

Orientările de idei şi de gust ale lui Pirandello se aflau într-o profundă contradicţie cu cele dannunziene, în aşa măsură

încît el nici măcar în versurile de tinereţe nu a cedat în vreun fel fascinaţiei poetului din Abruzzi. Una din raţiuni o găsim, după cum am văzut, în fragmentul citat. în legătură cu aceasta este de ajuns să adăugăm că polemica lui Pirandello împotriva retoricii, împotriva formei ca vestmînt exterior al gîndirii şi al sentimentului merge destul de adînc şi culpele pe care el sfîrşeşte prin a i le atribui sînt destul de grave. Deoarece umorismul, forma de artă cea mai înaintată, după părerea sa, „are mai cu seamă nevoie de o intimitate de stil, care la noi s-a împiedicat întotdeauna de preocuparea pentru formă, de toate acele chestiuni retorice, care s-au pus mereu la noi cînd a fost vorba de limbă. Umorismul are nevoie de cea mai vie, liberă, spontană şi imediată mişcare a limbii, mişcare pe care o putem avea numai atunci cînd forma se creează de fiecare dată. Dar ceea ce ne învăţa retorica era nu să *creăm* forma, ci s-o imităm”[651] [652]. Şi adaugă: „Pentru retorică, mai înainte lua naştere gîndirea şi după aceea forma. Cu alte cuvinte, gîndirea nu se năştea ca o Minervă înarmată din creierul lui Zeus, se năştea goală, sărmana, şi retorica îi dădea vestmînt. Vestmîntul era forma. Retorica, aşadar, era ca o garderobă: garderoba elocvenţei, unde gîndurile goale mergeau să se îmbrace” [653]. Prin urmare, această retorică propovăduia o imitare a ceea ce nu se imită: stilul. Nu înţelegea „că forma nu poate să fie nici antică, nici modernă, ci unică, adică aceea care este proprie fiecărei opere de artă în parte”1. Dar rezervele faţă de D’Annunzio nu pot fi explicate numai prin poziţia antiliterară a lui Pirandello, va trebui să ne gîndim şi la ponderea extrem de neînsemnată pe care o au în arta sa sugestiile sexuale, şi, mai ales, la caracteristica esenţială a poeticii sale, pe care

651 L. Pirandello, Giovanni Verga, în Studi Critici su G. Verga, Roma, Biblioteca, ed. 1934, pp. 27—28. Acum în Saggi, ed. cit.

652 Cf. L’Umorismo, ed. cit., p. 54.

6535 Ibid., p. 49.

am semnalat-o înainte, la prezenţa momentului critic în însuşi actul creaţiei artistice. O artă care are tendinţa permanentă de a descompune datul sentimentului cu siguranţă că nu poate să se împace cu cealaltă artă, formată în întregime din senzaţii şi impresii, proprie lui D'Annunzio. Dar mai e şi altceva, şi cu aceasta, cred, atingem fondul problemei. Cele două concepţii asupra lumii sînt antitetice: la D'Annunzio voinţa de a trăi se afirmă ca o depăşire a obstacolelor, chiar şi în solitudinea supraomului, la Pirandello se retrage înfrîntă şi neputincioasă. Această diferenţă a fost foarte bine surprinsă de Tilgher: „La D'Annunzio, frenetica forţă de viaţă este surprinsă în momentul ei culminant, după ce a depăşit eventualele obstacole, la Pirandello, în schimb, este surprinsă tocmai atunci cînd se izbeşte de obstacolele puse de lege, de natură, de religie" [654] [655].

Dar izolarea lui Pirandello nu poate fi explicată numai prin opoziţia sa netă şi fără compromisuri faţă de arta dannunziană; el nu era singurul, chiar şi în acei ani, care s-o refuze cel puţin în aspectele sale cele mai grosolane şi provinciale, zgomotoase şi naţionaliste. De fapt el se află la polul opus al mişcării intelectuale care constituie episodul cultural cel imai marcant al acelor ani şi care, prin lichidarea pozitivismului, năzuia spre un idealism optimist, spre un spiritualism lacrimogen şi dulceag, sau spre un scepticism şi pesimism de manieră, atenuat şi crepuscular. Fără îndoială că el participă la destrămarea pozitivismului şi la afirmarea unor exigenţe spiritualiste şi idealiste. Judecata sa asupra lui Taine ni se pare că surprinde punctul nodal al criticii chiar la începuturile pozitivismului şi că se poate extinde şi asupra sistemului pe care îl elabora atunci şi îl

654 Ibid., p. 48.

655 A. Tilgher, op. cit., p. 88 ; citez din comoditate din ediţia a Il-a din 1923. In legătură cu raportul D'Annunzio-Pirandello, cf. şi observaţiile lui G. Petronio, în Pirandello novelliere e la crisi det realismo, Lucea, 1950.

divulga în Italia o minte filozofică de inegalabilă soliditate.şi vigoare, cea a lui Roberto Ardigo: „Nu vom reuşi nicicînd să pătrundem în intimitatea artei dacă vom considera fenomenele morale ca fiind supuse pozitivismului, la fel cu fenomenele fizice, istoria umană ca parte a celei naturale, opera de artă ca produs al unor factori determinaţi şi al unor legi determinate, în special a legii dependenţelor... şi văzînd în expresiile artistice doar efectele necesare ale unor forţe naturale şi sociale” L Dar lui îi repugna profund modul în care se afirma în Italia spiritualismul şi idealismul. E inutil, poate, să amintim aici spiritualismul lipsit de vlagă al lui Mamiani, Conţi, pe care Garin îl defineşte atît de bine ca „simbol al unui mod de a filozofa timorat şi oratoric în acelaşi timp, preocupat să îndeplinească o funcţie edificantă, lipsit de orice rigoare, nu voi spune ştiinţifică, ci morală, şi totuşi binevenită pentru unele cercuri academice şi scolastice”[656] [657]. Şi poate nici să insistăm asupra travaliului, de altfel destul de serios, al spiritualismului catolic, al modernismului, sau asupra sugestiilor mistice provenite din mesajul tolstoian ori din fascinaţia unor religii orientale. în Pirandello - cred eu - nu există nici urmă de referire explicită la asemenea curente de idei şi nici tematica sa nu poate fi derivată din ele. Există, eventual, tot în *1 vecchi e i giovani*, o referire directă, şi plină de simpatie, la mişcarea socială catolică şi la poziţiile lui Murri, în figura lui Pompeo Agro, preotul patriot şi progresist, şi în scena în care tinerii preoţi canonici primesc cu dezgust

656 Cf. L U morisma, ed. cit., p. 24. Aproape asemănătoare este astăzi aprecierea lui Garin: „Deoarece în naturalismul lui Ardigo nu era loc pentru om şi nici pentru istoria omului. Pentru a avea o coerenţă trebuia, cum a făcut uneori Ardigo, ca fiecare act, chiar şi un cînt sublim sau un sacrificiu eroic, să fie îndreptat spre o consecinţă necesară a unui proces mecanic“ (E. Garin, Cronache di filosofía italiana, Ban, Laterza, 1955, pp. 9—10).

657 E. Garin, op. cit., p. 3.

pastorala episcopului lor în legătură cu fasciile[658]. Dar lui îi repugnă profund şi curentul de gîndire care a avut o deosebită pondere în renaşterea idealismului şi înfrîngerea pozitivismului, adică istorismul crocian. Evident că nu numai pentru raţiuni polemice privitoare la propria sa artă (într-un interviu l-a definit pe Croce drept cel mai imbecil dintre criticii săi), şi nici datorită modului diferit de a concepe arta, pentru că concepţia crociană, după cum am văzut, nesocotea momentul critic al creaţiei artistice. Dar, cred eu, datorită gustului care în Croce era un gust clasic, de *compoziţie* exterioară şi interioară, de acord ordonat din punct de vedere logic, pe cînd în Pirandello gustul este umoristic şi, prin urmare, un gust care „prin contrastul esenţial foarte deosebit ce există în el ajunge inevitabil să descompună, să aducă dezordine, să semene discordie” [659]. Datorită concepţiei generale asupra lumii, optimistă la Croce, bazată pe încrederea în gîndire, pe creativitatea spiritului şi pe o consideraţie pozitivă şi satisfăcută a societăţii liberale şi burgheze, pesimistă ¡la Pirandello, lipsită de orice încredere, substanţial iraţionalistă în aparenta ei raţionalitate. Am spus iraţionalistă şi poate că e necesar să îndreptăm cercetarea înspre acele curente de gîndire care, tot în numele unei revolte idealiste împotriva pozitivismului, deschideau porţile ţării noastre celor mai vii şi moderne experienţe europene. Cu prudenţă însă. Pentru că, după cum este prea simplu să găsim originea problematicii intelectuale a lui Pirandello în şederea sa din tinereţe în Germania şi, prin urmare, în întîlnirea sa cu filozofia germană (această şedere a durat numai doi ani şi a fost dedicată în cea mai mare parte studiilor de filologie şi poeziei), tot aşa se poate exagera apropierea sa de activitatea culturală a grupului florentin al lui Papini şi Prezzolini şi de *Leonardo* şi de *La Voce*. Se prea poate ca

658 Tuni i romanzi, ed. cit., pp. 793—795.

659 Cf. L’Umorismo, ed. cit., p. 54.

problematica lor şi mai ales autorii pe care ei i-au introdus în Italia să fi avut vreo influenţă asupra lui Pirandello, chiar dacă în acest sens nu avem o documentaţie directă. Dar este sigur că Pirandello nu a avut nici un fel de legătură cu grupul florentin şi este sigur că numele lui James, Bergson» Blondei, Sprel au fost pomenite de critici în mod cu totul superficial. S-a ajuns chiar pînă acolo încît, cu cea mai mare seriozitate, s-a stabilit o legătură între aşa-zisul relativism pirandellian şi teoria relativităţii a lui Einstein!

Cu toate acestea, nu se poate tăgădui că, fie prin influenţă directă, fie prin germinaţie spontană, este posibil să regăsim în unele din intuiţiile lui Pirandello poziţii asemănătoare celor ale lui Bergson: mai ales în deosebirea dintre inteligenţă şi instinct şi în sensul unei vieţi a fiinţei care curge fluidă pe sub schematizările noastre. Un lucru însă este sigur - ceea ce îl şi distingea net de filozoful francez şi de grupul florentin: că el, pornind de la distincţia şi opoziţia dintre intelect şi intuiţie, dintre morala obligaţiei şi morala absolută, dintre forme cristalizate şi curgerea adîncă a fiinţei, nu caută să ajungă niciodată la exaltarea artistului, sau a sfîntului, sau a eroului, sau a taumaturgului. Dimpotrivă, la el predomină tot timpul sentimentul înfrîngerii şi al eşecului, iar spargerea formelor şi faptul că se plasează pe marea fiinţei îi dă o senzaţie chinuitoare de nulitate. Din această cauză singura paralelă posibilă şi acceptabilă se poate face, probabil, cu Carlo Michelstaedter şi cu amara sa conştiinţă a proiectării continue a omului către un viitor iluzoriu şi a vieţii ca o alternare de iluzie şi deziluzie, pînă cînd vom avea curajul de a o refuza şi de a privi în faţă moartea. Carlo Michelstaedter, care „are ochiul fixat asupra atotputerniciei alienării umane, asupra societăţii, a oraşului, care este portul fugii oamenilor, sirena seducătoare care, «eliminînd angajamentul total», îl ajută pe om să se piardă pe sine însuşi” („toate progresele societăţii sînt regrese ale individului”). „Omul care a acceptat persoana socială, a crescut pentru ea uzurpînd

inadecvata siguranţă ce i-o oferea mediul, şi-a bazat viaţa pe contingenţa lucrurilor şi a persoanelor şi, trăind din caritatea acestora, depinde de ele în ce priveşte viitorul său, şi nu are în sine forţă de a păstra ceea ce prin valoarea sa nu-i aparţine.” [660] Refuz al societăţii oamenilor, care poate totodată să apară şi anarhic, dar, totuşi, corespunde conştiinţei foarte lucide a dominaţiei lucrurilor asupra oamenilor şi a condiţiei persoanei umane alienate. Şi probabil că o analiză mai puţin manieristă a culturii italiene de dinaintea primului război mondial va recunoaşte în Michelstaedter şi în Pirandello pe scriitorii care au reuşit să surprindă aspectele cele mai profunde ale societăţii timpului lor. Este aproape sigur că mai degrabă printr-o afinitate naturală, decît prin vreo influenţă a unuia asupra celuilalt.

★

Deşi examinarea raţiunilor izolării lui Pirandello faţă de curentele culturale dominante în Italia anilor de la confluenţa dintre cele două secole a fost destul de sumară, am putut să scoatem în evidenţă sau să confirmăm alte aspecte importante ale poeticii sale. Trebuie reţinut, de altfel, că, faţă de aceste curente, poziţia lui Pirandello este asemănătoare aceleia pe care a avut-o faţă de orientările fundamentale ale spiritului public. Şi dacă, în acest caz, vrem să numim oficială cultura care se prezenta cu o mai mare autoritate şi care, în cadrul afirmării idealiste şi în polemica antipozitivistă, nu-şi pierdea încrederea în raţiune, înţelegînd prin aceasta mişcarea idealistă a lui Croce şi a lui Gentile; iar pe de altă parte vrem să numim cultură de opoziţie cultura în care predominante apăreau sugestiile iraţionaliste, fie că erau de tip dannunzian sau estetizant, catolic sau misticizant, pragmatic sau individualist, trebuie să concludem că Pirandello, şi în acest domeniu, nu numai că refuza cultura oficială, dar făcea în aşa fel ca raţiunile sale să nu coincidă nici chiar cu cea de opoziţie, pentru că

660 E. Garin, op cit., pp. 39—40.

din iraţionalismul său fusese alungat orice avînt, entuziasm, exaltare, virtute taumaturgică şi domina, în schimb, deosebindu-l, sentimentul înfrîngerii, al neputinţei şi al eşecului.

Dar mai trebuie făcută şi o altă observaţie. Pirandello, după cum am văzut, începe cu poezia. Şi în acei primi ani influenţa lui Carducci şi a lui Graf este mult prea evidentă pentru a mai insista asupra ei. S-a observat, pe bună dreptate, că în primele sale poezii există atitudini care vor cunoaşte mai apoi o mare dezvoltare, atitudini ironice şi satirice care introduc accente de oboseală şi neîncredere în tonurile oele mai epice, retorice şi stridente ale lui Carducci. Dar în ciuda unor interpretări grijulii aceste poezii ne apar întotdeauna ca un fel de preistorie a lui Pirandello. Istoria începe o dată cu trecerea la proza narativă şi, ca să fim şi mai precişi, cu elementele de destrămare ale naturalismului dominant, cel al lui Capuana şi Verga, pe care Pirandello îl introduce conştient în primul său roman, *L'esclusa*, scris în 1893.1 Este adevărat că elemente de naturalism vor rămîne în toată opera sa, chiar şi atunci cînd va fi dobîndit deplina maturitate; vor fi unele terne (bătrîneţea, moartea, nebunia, gelozia) şi predilecţia pentru unele medii sordide prin excelenţă, pentru descrierea amănunţită a trăsăturilor fizice şi chiar şi a deformărilor oribile şi dezgustătoare. Dar în *L'esclusa* pilastrul fundamental al naturalismului începe să apară mai estompat: mă refer la necesitatea logică a unor legi ştiinţifice ale naturii sau ale societăţii care determină soarta individuală a oamenilor. Această necesitate logică poate, totodată, să aibă aspectul unui *fatum* modern şi să dea naştere unei concepţii dureroase, austere şi epice despre viaţă, care caută să ia în consideraţie vanitatea eforturilor umane cu scopul de a se putea sustrage de sub puterea lui. In romanul lui Pirandello, în schimb, avem o răsturnare a situaţiei. Toate întîmplările şi însuşi personajul protagonistei Marta Ajala sînt construite pe baza unei adînci conştiinţe pe care Marta o nutreşte în

sinea ei: că un fapt absolut întîmplător şi lipsit total de importanţă a provocat dezastrul vieţii ei şi al familiei ei. îşi trădase ea cumva soţul? îl iubise într-adevăr pe Avignani? „Oricărei femei oneste... care să nu fi fost urîtă, i se putea lesne întîmpla să se vadă privită cu o ciudată insistenţă de cineva; şi dacă era luată pe neaşteptate, să fie cuprinsă de tulburare; iar dacă era prevenită de propria ei frumuseţe, să găsească în asta o plăcere. Şi nici unei femei oneste, în adîncul conştiinţei ei, nu i s-ar fi părut că comite un păcat în clipa aceea de tulburare şi de complăcere, mîngîind cu gîndul dorinţa trezită de ea, închipuindu-şi în acea scînteiere de o clipă o altă viaţă, o altă dragoste... Apoi vederea lucrurilor din jur îi reamintea, îi recompunea conştiinţa propriei stări, a propriilor îndatoriri; şi totul se sfîrşea aici... Clipe! Nu le auzea oare adesea pe fiecare cum [661]

ţîşnesc înlăuntru, gînduri ciudate, asemenea unor fulgerări de nebunie, gînduri inconsecvente, de nemărturisit, ca ieşite dintr-un alt suflet decît cel pe care în mod normal ni-l recunoaştem? Apoi acele ţîşniri se sting şi revine umbra plină de nelinişti sau lumina calmă şi obişnuită. Fără să vrea, fără să ştie precis în ce fel se pomenise prinsă, vîrîtă intr-o încurcătură. De la surpriza dublată de spaimă provocată de Avignani cu prima lui scrisoare şi de la nesiguranţa chinuitoare în ce priveşte hotărîrea ce trebuia luată pentru a-l împiedica să continue, nu ştia cum se întîmplase ca ea, onestă, fiică a unor oameni oneşti, să poată ajunge încetul cu încetul pînă acolo, fără să bănuiască ceva. Ah, cîte imprudenţe nu comisese omul acela înainte de a se apuca să-i scrie prima scrisoare şi după aceea! Ba le trecea în revistă, ba se simţea jignită de ele. Perdelele de la ferestrele din faţă nu cunoşteau răgazul: ridicate dintr-o parte sau dintr-alta apoi dintr-o dată lăsate în jos; şi anumite dispariţii neaşteptate de la fereastră, şi anumite semne cu capul sau cu mîinile... Şi putuse să rîdâ

661 Tutti i romanzi, ed. cit.

atunci, să rîdă de acel om în toată firea, respectabil, care depunea armele în faţa ei atît de ridicol, ajuns în mintea copiilor... Dar la ce mijloc ar fi trebuit să recurgă pentru a-l face să înceteze de a o mai chinui? Să-şi compromită tatăl? Soţul? Se simţea exasperată, umilită; şi, cu toate acestea, ochii ei fugeau tot într-acolo... Ieşea adeseori, pentru a scăpa de această senzaţie puerilă; petrecea zile întregi acasă la părinţii ei şi aici o silea pe Maria să cînte tot timpul acelaşi lucru, o veche şi tristă barcarolă." 1

Acesta era păcatul ei. Dar soţul găsise scrisorile şi un pic din gelozie, un pic de teamă să nu intre în gura lumii, o izgonise de acasă. O izbucnire necugetată, un amor propriu exagerat, un capriciu. Şi totuşi dăduse naştere unui *fapt* care avea să ducă la consecinţe incalculabile: „Faptul. Exista un fapt. Ceva pe care ea n-avea cum să-l mai înlăture; enorm pentru toţi, enonn pentru ea însăşi, pe care îl simţea în propria-i conştiinţă inconsistentă, umbră, ceaţă, devenită piatră de moară: şi tatăl care ar fi putut să se scuture de el cu un mîndru dispreţ, se lăsase, în schimb, strivit cel dinţii. [662]

Devenise ea oare alta după acel fapt? Era aceeaşi, se simţea aceeaşi; încît adesea nu i se părea adevărat că năpasta se abătuse asupra ei. Dar acum se împietrea şi ea, începea să nu mai poată simţi nimic: nici durere pentru moartea tatălui, nici milă pentru mamă sau pentru soră, nici prietenie pentru Anna Veronica, nimic, nimic!" 1 *Faptul* acela, independent de voinţa ei, este cel care a provocat moartea tatălui, ruina financiară a fimiliei, mizeria pentru mamă şi pentru soră. în semn de revoltă împotriva acelui *fapt*, se hotărăşte să-şi termine studiile şi să se angajeze ca învăţătoare. Dar şi în revoltă *faptul* continuă să acţioneze: pentru a obţine postul, este constrînsă -să accepte ajutorul lui Avignani, să se transfere la Palermo şi să devină efectiv amanta sa, să provoace dragostea şi nebunia nefericitului profesor Falcone. Ba chiar şi atunci cînd soţul vrea să repare

662 Ibid., pp. 22—23.

greşeala, nu mai poate şterge *faptul*, pentru că nu poate şterge întregul lanţ al consecinţelor sale: „Bine, să zicem că aşa e, o să repare, dar pe tata, ţie şi Măriei cine vi-l dă înapoi? Şi cine ne şterge din inimă tot ce-am îndurat? Aşa să fie? Asemenea lucruri sînt doar rupturi care pot să fie cîrpite? Nu, mamă. Nu trebuie şi nu pot să accept iertarea lui” [663] [664].

Un mic incident, un capriciu necugetat al soţului, o uşurinţă involuntară - şi cîte repercusiuni imprevizibile, care au sfîrşit prin a lovi şi tiîrî în viitoare alte şi alte persoane! Fatum-ul, logica legilor ştiinţifice a devenit aici întîmplare şi capriciu şi determină, în consecinţă, noi atitudini şi reacţii psihologice. Iar corul, departe de a reprezenta glasul unei înţelepciuni populare, reprezintă efortul zadarnic al societăţii, al moralei comune, de a da o aparenţă de raţionalitate presupuselor sale legi. Cu alte cuvinte, în această operă apare pentru prima dată în mod conştient acel sentiment al cazualităţii, al imprevizibilităţii şi relativităţii întîmplărilor omeneşti, pe care mai tîrziu Pirandello îl va numi *sens al romanescului*. „Divina providenţă, rămasă ca atare atîta vreme cît rînduia punct cu punct o viaţă încremenită pe loc, slăbeşte verigile lanţului ocîrmuirii sale absolute, tot mai mult începe să-şi facă apariţia întîmplarea care agită orbeşte creaturile umane, soarta care le aruncă în aventuri; şi numai în concluzia fericită sau tragică a reprezentaţiei este din nou considerată drept steaua polară la a cărei lumină, dar cu mintea cea de pe urmă, se extrage morala a ceea ce s-a întîmplat printre acei oameni lăsaţi aproape de capul lor, care au acţionat urmînd mai mult etica naturală decît preceptele, mai mult sentimentele decît frîiele unei temeri pline de reverenţă.” Astfel, în introducerea la *Storia del Teatro* a lui Silvio D’Amico x, el vede apărîlnd *sensul*

663 Ibid., p. 43.

664 Ibid., pp. 135—136.

romanescului, adică al cazualităţii şi al aventurii, în istoria noastră literară; astfel Goldoni poate să-i apară ca ceva mai mult decît un scriitor care se limitează să descompună fixitatea măştilor şi să creeze caractere: „Goldoni a depăşit caracterul şi a găsit într-un mod cu totul fericit, cu o uşurinţă de penel care uimeşte, nestabilul, fluidul, contradictoriul, momentanul în viaţa în acţiune, eliberînd astfel, cu o lovitură de baghetă magică, vena teatrului contemporan din stînca în care fuseseră schiţate, mai degrabă grosolane decît mari cum ne apar, *caracterele* teatrului din secolul al XVII-lea” 2. De aici conştiinţa amară a caracterului contradictoriu al lumii care îl înconjoară şi al însăşi persoanei umane, a haoticei încrucişări de forţe şi voinţe individuale care sfârşesc prin a se determina între ele într-un mod cu totul întâmplător. Este inutil veşmîntul organic şi aparent logic cu care se acoperă societatea, sub care se ascund aceleaşi individualităţi cînd vin în contact cu altele. Ritmul însuşi al vieţii face mii de rupturi în acel veşmânt şi îi arată conţinutul haotic şi iraţional. „Tot ceea ce se întâmplă era, aşadar, fatal să se întîmple?” se întreabă Lao Griffi, tînărul ofiţer care vroia să meargă la Udine şi să viziteze Austria şi Germania, dar pe care ministerul l-a lăsat la Potenza şi aici s-a căsătorit şi şi-a ucis nevasta. „Fals! Putea să nu se întîmple! O muscă sîcîitoare, o mişcare pe care o faci pentru a o alunga, pot deveni pentru tine, peste

1 Cf. *Introduzione al teatro italiano*, în *Storia del Teatro italiano*, sub îngrijirea lui S. D’Amico, Milano, Bompiani, 1936, p. 16.

8 Ibid., p. 25.,

şase, peste zece, peste cincisprezece ani, cauza cine ştie cărei nenorociri.” 1

Dar de aici şi caracteristica fundamentală a stilului narativ pirandellian, acea extraordinară capacitate a sa de a inventa situaţii, întîmplări şi istorii cînd comice, când mişcătoare, cînd groteşti, cînd dramatice, dar întotdeauna

ciudate, cîteodată absurde. Această mare capacitate inventivă i-a fost recunoscută de topi: dar s-a obiectat că angajamentul său e pus esenţialmente în trouvaille-uri, astfel încît ţesutul narativ sfîrşeşte prin a avea o valoare pur marginală, fiind construit numai în funcţie de replică, de scenă, de situaţia cheie. Un anumit mecanism ar exista, în felul acesta, întotdeauna în fondul operelor sale, şi trouvaille-urile sale ar fi inventate la rece, la masa de scris, potrivit unei tehnici arid intelectualiste. „Dar", observă pe bună dreptate Luigi Russo, „cine a spus vreodată că o întîmplare ce se poate transforma în nuvelă ar sta aici ca materie brută şi că forma creatorului ar sosi postum? Invenţia sau alegerea întîmplării este o primă intuiţie artistică"[665] [666]. Şi în ceea ce-l priveşte pe Pirandello, adăugăm noi, alegerea întîmplărilor, a situaţiei nuvelei este momentul cel mai important al creaţiei sale artistice: pentru că un sentiment al lumii atît de dezagregat şi contradictoriu - -cum este cel al lui Pirandello - o viziune a vieţii în care domină haoticul, -cazualul şi iraţionalul, nu poate decît să surprindă, în realitatea care îl înconjoară, toate aspectele mai absurde şi mai contradictorii şi să le confrunte cu datele sensului comun, ale societăţii constituite. Trouvaille-ul este, aşadar, caracteristica esenţială a stilului -său: trouvaille-ul care, în definitiv, este unul din miile de cazuri ce se produc în viaţa de toate zilele şi care nu se mai prezintă ca ceva extraordinar, excepţional sau neverosimil, ci ca ceva absolut normal într-o lume fără lege sau raţionalitate.

¡ *

Să încercăm acum să strîngem firele acestor observaţii şi să fixăm unele puncte ale poeticii pirandelliene. Mi se pare că pot fi reduse la patru. în primul rînd, acela care ni s-a

665 Cf. nuvela Se... (L. Pirandello, Novelle, ed. cit., voi. I, pp. 156—162).

666 Cf. L. Russo, I narratori, Milano, Principato, 1951, p. 242.

părut a fi trăsătura distinctivă a poziţiei lui Pirandello, fie în ce priveşte experienţa istorică a generaţiei sale, fie în ce priveşte mişcările culturale ale timpului său: contrastul dintre iluzie şi realitate, în care iluzia se dezvăluie a fi o înşelăciune sau, oricum, un ideal irealizabil, iar realitatea meschină şi deprimantă, cu totul nepotrivită cu speranţele. De aici sentimentul eşecului şi al neputinţei. în al,doilea ¡rînd, acela care a fost numit chiar de autor *sentimentul contrariului*, adică intervenţia momentului critic, al reflecţiei, în însăşi inima creaţiei: nu pentru a atinge o măsură mai clasică a poeziei şi a dimensiona şi echilibra avîntul sentimentelor, ci, dimpotrivă, pentru a arăta zădărnicia oricărei iluzii posibile, punînd mereu în lumină contrariul său. în al treilea rînd, sentimentul cazualităţii, al imprevizibilităţii, al relativităţii faptelor omului (consecinţă firească a celorlalte două sentimente). în sfîrşit, atitudinea sa intransigent antiretorică, căutarea unei literaturi de lucruri, nu de cuvinte, dispreţul pentru o căutare lingvistică (care îl diferenţiază şi de literatura de lucruri a lui Verga).

La baza acestor puncte poate fi găsit un element care le uneşte pe toate: sentimentul condiţiei anarhice în care trăieşte omul modem, al lipsei unui ţesut social organic care să-l susţină şi să-l lege de ceilalţi oameni, al dominaţiei pe care o exercită asupra omului lucrurile nesupuse voinţei lui, al inevitabilei înfrîngeri la care e condamnat omul în societatea unde îi e dat să trăiască. Motivul înfrîngerii, care apărea numai schiţat la 'supraomul dannunzian, se afirmă la Pirandello cu o conştiinţă deplină în centrul operei. Şi, drept urmare, apare un alt motiv, cel al naturii, ca loc şi condiţie de viaţă ce se opune societăţii: pe cît este aceasta de haotică, pe atît este cealaltă de organică, pe cît este una de nelinişti tă în propria ei conştiinţă, pe atît este cealaltă de simplă, neştiutoare şi fericită. Ceea ce înseamnă că în el se găsesc cei doi termeni între care se zbate conştiinţa contemporană. Pirandello trăieşte şi reprezintă această criză din interiorul ei. Am studiat trei personalităţi mai

semnificative din cadrul reacţiei spiritualiste care se dezvoltă în Italia în ultimul deceniu al secolului trecut şi în primul deceniu al secolului XX; Pirandello ocupă aici un loc aparte, pentru că este singurul care are o conştiinţă limpede a raţiunilor profunde (istorice, sociale, culturale şi psihologice) ale acestei reacţii. Pentru că, contrar celorlalţi trei, aflaţi numai aparent în opoziţie, dar în realitate protagonişti ai crizei, el este cu adevărat un scriitor de opoziţie. Nu că în el ar exista denunţarea unei societăţi nedrepte şi crude (în acest sens şi el se află în afara artei realiste din secolul al XIX-lea şi este un participant la involuţia decadentă): dar există conştiinţa condiţiei anarhice a individului care, deşi nu concepe impulsul revoltei, ne dă totuşi constatarea amară a absurdităţii vieţii şi a imposibilităţii de a o schimba. In sfîrşit, Pirandello, într-o mult mai mare măsură decît zgomotoasele grupuri din jurul revistei *Leonardo* sau ale futuriştilor reprezintă acea *avangardă* care, în alte ţări ale Europei, sub diverse nume (de la suprarealism la expresionism) a ştiut să exprime neliniştea şi opoziţia omului modern, după criza societăţii din secolul trecut. Acea *avangardă* care, în cadrul civilizaţiei decadente, reprezintă filonul cel mai autentic, cel mai bogat în cuceriri, cel (mai capabil să cunoască lumea în Care trăim.

Din acest unghi trebuie să privim opera lui Pirandello. Atunci vom putea să ne orientăm în acel *corpus* impunător care este proza lui narativă fără a ne lăsa derutaţi de scheme aplicabile în secolul trecut. Desigur, în romanele şi în nuvelele sale nu vom întîlni niciodată un personaj care să rămînă, o materie narativă care să posede o dezvoltare organică. Dar vom greşi dacă le vom căuta. întreaga poetică pirandeliiană tinde să distrugă personajul, să răvăşească materia narativă, să-şi îndrepte atenţia asupra a ceea ce este întîmplător, excepţional, patologic, asupra a tot ceea ce iese din normă şi pare ciudat, şi totuşi aruncă o fîşie de lumină asupra adevăratei esenţe a vieţii noastre.

Astfel nuvelele şi romanele nu se prezintă niciodată ca avînd o fizionomie a lor bine marcată, ci par a fi momente ale unei mari opere, motive ale unei simfonii care fug unele după altele şi se încrucişează, fără a putea fi izolate. Acesta este modul în care trebuie să ne apropiem de acel *corpus*. La focul unei asemenea analize va ieşi, desigur, la lumină tot mîlul pe care un fluviu atît de bogat în ape îl cară cu el: va ieşi la lumină mecanismul unor nuvele şi al unor situaţii, graba cu care sînt dezvoltate altele, meşteşugul în care Pirandello adesea se încrede prea mult. Dar va ieşi la lumină şi o umanitate îndurerată, o durere sinceră, o viziune lucidă şi disperată asupra oamenilor şi lucrurilor pe care este altoită o amărăciune profundă. Şi, mai ales, vor ieşi la lumină toate descoperirile decisive ale conştiinţei contemporane: tragica imposibilitate de a scăpa de convenienţele societăţii constituite şi, totodată, imposibilitatea de a găsi în ele ţesutul conectiv al unei vieţi sociale, al comunicării cu alţii; constatarea amară că în afara societăţii şi „în afara acelor particularităţi, fie ele vesele sau triste, pentru care noi sîntem noi... nu este posibil să trăieşti” J, care conclude fantastica întîmplare a răposatului Mattia Pascal. înfrîngerea în viaţă şi contrastul cu iluziile nutrite în tinereţe, motiv care străbate ca un fir roşu întreaga operă pirandelliană de la patetica istorie a învăţătoarei Boccarm&, la poezia foarte elevată din *Notte*, unde în tristeţea dezolantă a unei gări din Abruzzi se întîlnesc doi învinşi, două epave ale vieţii, Silvestro Noii, care s-a căsătorit din disperare în micul sat unde îi învaţă pe alţii carte, şi doamna Nina, văduva unui alt învăţător, rămasă singură cu trei copii: „Se văzuseră amîndoi, în noapte, pierduţi în acea lun,gă şi largă alee pustie şi tristă, care ducea către mare, printre vilişoarele şi casele adormite ale oraşului, atît de departe de primele şi adevăratele lor sentimente şi, totuşi, atît de aproape de locurile unde soarta nemiloasă le stabilise locuinţa. Şi simţiră fiecare pentru celălalt o adîncă milă, care, în loc să-i unească, îi

convingea cu amărăciune să se ţină departe unul de altul, închişi în propria lor mizerie de neconsolat” [667] [668]. Pe plajă Nina îi aminteşte lui Silvestro de vremea cînd cînta, la Matera, în nopţile frumoase „ou atîta delicateţe, cu atîta graţie şi patimă”: „Da, da... era adevărat, cînta, pe atunci... pînă jos, la Matera, mai păstra încă în suflet acele plăcute cîntece ale tinereţii sale şi, în serile frumoase, plimbîndu-se cu cîte un prieten, pe sub cerul înstelat, cîntecele acelea îi înfloreau iar pe buze”[669]. Şi în noapte, sub năvala amintirilor, ei simt că nefericirea lor nu este numai a lor, „ci a întregii lumi, a tuturor fiinţelor şi a tuturor lucrurilor, a mării întunecate şi fără somn, a stelelor strălucitoare din cer, a întregii vieţi care nu poate să ştie de ce trebuie să ne naştem, să iubim, să murim” h Există, în plus, revelaţia naturii, liman liniştit, singurul refugiu pentru oamenii chinuiţi de trudă şi nelinişti: „Şi Ciăula începu să plîngă, fără să ştie, fără să vrea, din cauza acelei mari mîngîieri, a acelei dulci plăceri pe care o simţea, descoperind-o acolo, în timp ce ea, luna, urca pe cer, cu largul ei văl de lumină, neştiind că există munţi, cîmpii, văi pe care le lumina, neştiind că există el, care acum nu mai avea teamă de ea şi nici nu se mai simţea obosit, în noaptea aceasta plină acum de uimirea sa” [670] [671]. A naturii care este o oază de fericire tocmai pentru că se mulţumeşte să trăiască, să vegeteze, şi nu are conştiinţă şi gîndire şi, prin urmare, posibilitatea de a-şi da seama de propria sa condiţie: „Să nu mai ai conştiinţa că exişti, asemeni unei pietre, asemeni unei plante; să nu-ţi mai aminteşti nici chiar propriul tău nume; să trăieşti pentru a trăi, fără să ştii că trăieşti, ca animalele,

667 Cf. L. Pirandello, Tutti i romanzi, ed. cit., p. 440.

668 Cf. nuvela Notte (L. Pirandello, Novelle, ed. cit., vol. I, p. 436).

669 Ibid., p. 464.

670 Ibid.

671 Cf. nuvela Ciaula scopre la luna (ibid., p. 1201).

ca plantele; fără să mai ai sentimente, nici dorinţe, nici amintiri, nici gînduri; fără să mai ai nimic care să dea sens şi valoare propriei tale vieţi. Iată: întins pe iarbă, cu mîinile îndoite sub ceafă, să priveşti pe cerul albastru norii albi strălucitori, umflaţi de soare; să asculţi vîntul care urlă ca marea în castanii din pădure, şi în glasul vîntului şi în urletul lui să desluşeşti, ca venind dintr-o nesfîrşită depărtare, zădărnicia oricărui lucru şi plictisul chinuitor al vieţii" [672]. Şi, alături de descoperirea naturii, fascinaţia temperamentelor umane asemănătoare ei, care ştiu să trăiască fără să se asculte trăind, fără să se analizeze, fără să se aplece asupra lor înseşi. Apoi denudarea convenţiilor sociale, a prejudecăţilor mic-burgheze; revolta ta şi acceptarea propriei infamii (sau a ceea ce societatea socoate drept infamie) şi, etalînd-o ostentativ, disocierea personalităţii umane şi mila profundă a scriitorului pentru condiţia omului, pentru solitudinea sa, pentru erorile sale. Ca în *Il lume dell'altra casa*, cînd solitarul, posacul şi arţăgosul Tullio Berti descoperă în casa de peste drum frumuseţea intimităţii familiale şi în fiecare seară se opreşte să privească familia alcătuită din tatăl, mama şi cei trei copii în jurul mesei. Şi descoperă apoi iubirea pentru acea femeie, şi o smulge familiei sale, dar, la puţin timp după aceea, trebuie să se întoarcă în cămăruţa sa împreună cu ea, care nu se poate opri să nu privească pe fereastră la propriii ei copii.[673]

Figuri şi situaţii tragice şi dureroase care însufleţesc paginile romanelor şi mai ales ale nuvelelor lui Pirandello: care mai tîrziu se vor încarna în marile teme ale teatrului său. Figuri şi situaţii care revin cu tenacitate, cu înfăţişări schimbate, în ansamblul operei sale ca motive ale unei simfonii şi care ne dau o reprezentare grandioasă şi

672 Cf. nuvela Cama ¡'epistola (ibid., p. 384). Cf. şi foarte frumoasa nuvelă Filo d'aria (ibid., pp. 1121—1128).

673 Ibid., voi. II, pp, 561—568.

conştientă (poate cea mai conştientă din literatura noastră) a alienării omului în societatea contemporană.

ANEXĂ

Pag. 36 înainte, tot înainte, căci forţa ta o îmblînzeşte pe cea a mării, cu steagurile fluturind în vînt...

înainte, plină de forţă! O, navă, puterea ta e mai mare decît a trunchiurilor seculare din pădurile ce împînzesc pămîntul...

O, Navă, tu duci toată gloria oamenilor, toată gloria oamenilor în carena adîncă ce sparge cu tunet vîltoarea oceanului.

★

Pag. 37 Navă de-oţel, săgeată rapidă şi dreaptă frumoasă ca o armă goală, clocotind de viaţă de parcă metalu-ar închide un suflet cumplit; pe tine recele curaj al omului te-ascute precum cutea o armă, pe laşi tu nu-i suporţi pe puntea-ţi fierbinte de metal care freamătă. *

Pag. 37 Oraşul se înalţă deasupra golfului strălucind pentru noi ca o speranţă, şi turnurile-i strălucesc în aceeaşi credinţă:

„Al tău! Mereu acelaşi!” el tot mai crede, el. tristul nostru frate, în făgăduielile noastre.

k

Pag. 37 după ce forţele duşmane au fost înfrînre, şi cincisprezece nave scufundate în luptă, şi zece capturate, iar alte zeci gonite, reduse la tăcere, - ndeaproape urmărite, primejdios de-

aproape.

Pag. 71

*

te urmăream printre înaltele trestii şi inima mi se zbătea-mboldită de dorinţă; a simţurilor febră îmi clocotea-n artere mai caldă decît orice soare.

Dar în sfîrşit te-am prins!!... şi de dorinţă-arzînd te-am răsturnat în nuferi şi lacomele-mi buze te-au căutat fremătătoare,

Oh, eşti a mea de-acum!... strigam - a mea eşti!...

Pag. 72

★

O, tu, frumoasă fată, cu ritm superb de şolduri domolit între roşii postavuri, cu linii îndrăzneţe, înaltă, cu sălbatice nări fremătînd de mirosul pădurii. Frumoasă cîntăreaţă, violată de soare!...

*

Pag. 72

într-o noapte, cînd greaua draperie o ridicam cu mînă tremurîndă, pe dulcea mea iubită am zărit-o îngenuncheată lîngă pat în rugăciune.. lar cînd (o, noapte!) părul ei divin l-am despletit şi-nvinsâ mi-a deschis ale ei braţe, patul altar mi s-a părut.

Pag. 73

Alte (sau poate aceleaşi?) mîini de alabastru dar mai puternice decît strînsoarea unui şarpe,

ne-au dat o furie geloasă, o mînie nebună; şi ne-am gîndit să le tăiem la urmă.

E mutilată-n vis şi tot atrage.

Şi-n vis, nemişcată şi dreaptă trăieşte acea crudă femeie cu mîini retezate.

Şi înainte-i stau două băltoace de sînge roşu, şi mîinile vii încă acolo sînt, dar fără nici-o pată.

Pag. 74 Şi cel ce-ntr-un mare avînt era gata să treacă de Coloanele lui Hercul, şi de orice hotar, cuprins de un orgoliu de cuceritor, ascultă-ademenirea şi fu-nvins.

★

Pag. 74 Eu în culcuşul său am învăţat toate-ascunzişurile cărnii ştiutoare...

Ea era Circe şi Elena şi Onfale, tîrfa Dalila cea cu rîs cumplit,

Herodiada de regească stirpe...

...martoră neschimbată la tot ce e doliu şi la orice ruină. Omnipotenta Luxurie mamă a oricărei taine sau vis.

Ce pe Adolescent l-a plăcut cel mai mult.

*

Pag. 75 O, guri mai sîngerînde ca o rană, plăcut mi-e pentru voi să mă petrec... şi voi, ochi lîncezi între gene lungi, ce vă deschideţi la ultimu-mi strigăt şi fulgeraţi privindu-mă murind.

★

Pag. 82 cînd i-am auzit glasul eu singur glasul lui, din exilul lui către-al meu am spus: »El mi-e egalul”.

*

Pag. 82 O, viaţă, el nu ştie că trăieşte pe sunătoare maluri un fiu al stirpei celei înflorite.

Eu mă nasc cu fiece zori ce se-nalţă.

Eu ştiu, eu ştiu cum trebuie să bei, o, Viaţă. Cine pe-acest pămînt te-a mai iubit cu atîta furie?

Cine a avut mai adinei răni în bătălia ta şi cine a rănit cu săbii de-oţel mai fin?

Cine veşnic s-a bucurat de tine de parc-ar fi fost gata de plecare?

Pag. 83 Eu ştiu cum se dansează peste abisuri şi cum se rîde cu primejdia-n faţă, şi cum sub tunetul furtunii se-nfăptuieşte opera-austeră, şi cum se luptă cu dinţii şi

unghiile şi cum se omoară, şi cum se împletesc ghirlande după măcel.

★

Pag. 83 Dar gîndurile i-am recunoscut frăţeşti ca un navigator neliniştit ce simte grădinile Italiei după parfumul depărtat adus de vînt.

★

scoarţa o gravează ţintind podoabe rare şi frumoase şi-i mulţumit dacă al său miracol uimiri trezeşte-n ochi candizi şi vani.

*

Eu bine ţin în mîini frîul nobil al artei, ca şi un meşter aurar de la Florenţa, şi-aleg în cărţi cu nestinsă răbdare cuvintele cu nestemate împodobite.

*

Pp. 105-106 Tu, despot, îngăduie-i acuma să-şi destindă nervii, să părăsească spiritele bete în nesătulul cînt al vîntului!

Prea mult trudit-a ca să te asculte.

Zării eroii pe pajişti de crini.

Dar printre mirţi acuma aude rîs de Fauni,

Şi Vara arde goală-n miez de cer.

Pag. 106 Pierdută-i orice urmă de om. Nu sună nici-un glas dacă ascult. Orice durere omenească în mine-i dusă. Nu mai am nume.

îngîndurat îţi seceri griul tău!

Nu sînge şi nici lacrimi! Sîngele lăsaţi-l în venele sale!

Deschideţi temniţa fără de viaţă, desfaceţi nepăsătoarele lanţuri! Moartea lăsaţi-i-o Morţii!

Şi din pragul cumplitelor porţi să strigaţi: „Eşti tot ce sînt şi eu! frate, te iert!”

*

El aude urlînd departe fiare, aude forţe ascunse, ce fără-odihnă, îi trec prin faţă-n imensa cîmpie ca tropăitul unei turme de

Pag. 131 elefanţi.

*

Pag. 131 ... dar era mult mai bine să te opreşti mai departe, să nu priveşti, să visezi visul e umbra nesfîrşită a adevărului.

★

Pag. 133 urechea şi inima şi nu-l vor înţepa cu patriciene glume pe sărmanul ce-i roagă în numele Domnului.

★

Pag. 134 în timp ce oamenii se ciocnesc în războaie după cum îi împinge o soartă ascunsă şi ambiţia rece pentru tron şi coroane îi suge săracului sîngele din vine sub vălu-onest al binelui comun.

Pag. 142 Cu pacea pe chip aş fi spus la oricine: „Te salut, muritorule”, şi i-aş fi pus pe piept fruntea mea însemnată. Ca doi copii pe care mama i-a surprins lovindu-se cu pumnii şi sfîşiindu-se cu unghiile, şi le-a poruncit să meargă la culcare amîndoi; şi patul îi primeşte plîngînd încă şi cu rana în suflet; şi goalele tenebre îi umplu de fantasme înspăimîntătoare; nu mai suspină acum, îşi potolesc şi plînsul şi mînia; apoi, încet-încet, liniştiţi, fiecare cu braţele pe după gîtul celuilalt vibrează suflet lîngă suflet, uitînd orice mînie.

★

Pag. 145 Cum am putea să urîm noi gîndirea voastră?
Şi noi cum am putea dispreţui sudoarea voastră?
Şi noi să nu vă recunoaştem mintea!
Şi noi să nu vă fi sărutat mîna!
Ei, da: vouă vă datorăm pîinea copiilor!
O, nu: noi eram cei ce v-o datoram vouă...
Copii, veniţi şi mulţumiţi-i binefăcătorului Copii, îmbrăţişaţi bătrînul muncitor ce v-a hrănit.

★

Pag. 154 Şi lîngă el se-opri bătrînul peregrin, înveşmîntat ca pe-ale lui meleaguri.
„Mujik erou” - îi spuse - „vreau să rămîn aici.”

★

Pag. 163 al meu pare numai un tremur, dar e iubire, şi-aleargă şi vlăguieşte trupul!

★

Pag. 175 îi aşteaptă ele pe cavalerii rătăcitori ce calcă pragul negurii sonore?

Vorbesc de vrăji, iubire, curtoazie şi-astfel vorbind aşteaptă aurora.

*

Pag. 175 Auzi, surioară, ce-aproape îi pare sufletului acest dangăt de clopote-n amurg ce parcă aerul-umplu cu sonore strigăte-ndepărtate *i*

Eu mă revăd într-o aleasă ceată de tineri blonzi ca mine urcînd pe Apeninii nevăzuţi din stejari: şi vă salut, o zvelte turnuri din Urbino!

*

Pag. 178 Oh! Ridiverde! cit de mult aş vrea vioara mică pe care-o ciupeşti tu, şi ţeşi pe ea lungi şiruri de trohei, şiruri de-argint ce sună şi scînteie.

*

Pag. 180...Trist, deasupra mesei încărcate, ultimul zbor al lămpilor murinde, lugubru, lung! E trist să rătăceşti în umbră, cel de pe urmă, singur!

*

Pag. 180 unde înălţindu-se se-neacă gîndul nostru, Apune-un Alfa, şi din adînc întunecat răsare Omega.

Pag. 180 Fluviul curgea cu şerpuiri strălucitoare de la un munte neştiut la neştiuta mare.

21 - Miturile si conştiinţa - c. 1294

«

Pag. 181 Orga-şi trimite gemetele sale prin lenta fumegare a cerii: din depănate ţărmuri pai a fi pale de vînt neguroase şi reci...

Dinspre inaccesibile ţărmuri vuieşte vintul neguros şi rece: şi-n gemetele lungi se furişaz-acum tăcerea mormîntului.

*

Pag. 181 Dar din cuibul acela, ca rîndunici tîrzii, am migrat toţi, toţi, într-o neagră zi; acum patiia mea e unde se trăieşte: ceilalţi sînt foarte aproape; în cimitir.

*

Pag. 182 Copilul tace, aşteaptă pînă seara, cu ochii mari fixaţi asupra uşii.

Dar vine noaptea, umbra se-negreşte; îndurerat, el pleacă-n Paradis.

Pag. 191 Un galop depărtat se aude (¡-acolo?...)

ce vine, ce-nghite cîmpia

E Moartea! E Moartea! E Moartea!

k

Pag. 191 O, Cavallino, colină frumoasă şi-nflorită Cu cei de seama-mi te urcam în ceată la vremea mea...

Ştiu că acum îmi pari îndepărtata ţară pe care de pe culmea-ţi înflorită o-ntrezăream în clarul viitor.

★

Pag. 191 Scrutează în juru-ţi neştiute abise cu cît ochiul gîndirii-i mai departe cu cît e mai aproape ce fixezi: mister şi umbră.

*

Pag. 191 Pe cîmp unde sclipeşte ruginie cîte o frunză, şi din tufişuri fumegă parcă ceaţa dimineţii, se ară...

*

Pag. 192 San Lorenzo, eu ştiu de ce atîtea stele în aerul senin se-aprind şi cad, de ce atîta jale scînteie în ceru-adînc.

O rîndunică se-ntorcea la cuib: au ucis-o, şi-a căzut între spini în cioc ducea o gîză: era cina pentru puii ei.

*

Pag. 192 Văzduhu-i ca o piatră preţioasă, soarele atît de clar încît începi să cauţi cireşii-n floare şi simţi în suflet parfumu-amar al păducelului...

Dar ghimpele-i uscat şi lăstarele seci cu o neagră urzeală înseamnă seninul, cerul e gol, şi gol pare pămîntul sub pasul care sună.

Tăcere-n jur: numai departe auzi, pe-aripi de vînt, în grădini şi livezi căderea slabă a frunzelor. E vara rece a morţilor.

*

Pag. 193 Pentru o clipă am fost dia nou în sat, acasă. Nimic nu se schimbase.

Ca de la drum mă-întorceam obosit;

La tatăl meu, la morţi obosit mă-ntorceam.

Simţeam o mare bucurie, dar şi mîhnire; o uşurare dar şi o nelinişte mută.

Mama? - E-acolo, ţi-ncălzeşte cina. Sărmana mamă! pe ea n-am văzut-o

★

Pag. 193 Dar tu mireasă mică ai crescut: încet încet părul ţi-ai împletit, încet încet ţi-ai alungit veşmîntul.

*

Pag. 193 Tu-l mai iubeşti, şi el te mai iubeşte;

dar capul său acum nu mai ajunge la nou-ţi sîn pe care nu-l cunoaşte.

Ezită: şi în faţa frunţii tale pură, înconjurată de un nimb, plîngînd nenorocirea de demult şovăie capul său de copil.

★

Pag. 194 cînt de biserică şi cînt de mănăstire, cînt de casă şi cînt de leagăn,

Nu mai merge cu coşul, ca înainte *Yes*, o circiumă cu abonaţi mulţi, mulţi, *Yes*, l-am văzut cînd se urca pe vapor...

Vîntul de nord venea cu tunet surd. Fiecare se bucura de-o scumpi amintire, scumpă căci era amintire:

cînd de pe mări necunoscute debarcaţi bateau necunoscute ţinuturi cu un strigăt străin pe buze, să cîştige bani ca să aibă-un ogor, să-şi refacă un cuib.. *

Pag. 196 O, rîndunică, atunci cînd ai venit, te-au salutat bătăi de clopote;

bunicul ţi-a ieşit nainte c-o umbrelă de picioruşe ţi s-a frecat cîinele.

Ploua, dar tu, copilă, erai acoperită;

în casă ai găsit pîine şi lapte cald.

Bunicul tău gîfîia la urcuş, bunica ta se ruga lîngă vatră.

Da, casa e urîtă, dar deschisă, copila mea născută peste mare.

*

Pag. 197 Ascunde îndepărtatele lucruri, tu ceaţă impalpabilă şi pală, tu fum ce încă te mai iveşti în zori, din fulgere nocturne şi din surpate aeriene ziduri

Ascunde îndepărtatele lucruri, ascunde-mi ceea ce a murit!

*

Pag. 197 Se deschid florile de noapte, în ceasul cînd la cei dragi mă gîndesc.

Şi-n mijlocul călinilor apar crepusculariі fluturi...

Cît ţine noaptea se revarsă-n jur purtat de vînt parfumul.

Lumina urcă încet pe scară;

Scînteie la etaju-ntîi; s-a stins...

E dimineaţă: boţite uşor petalele se-nchid; se coace în urna tainică şi moale O nouă, neştiută fericire.

★

Pag. 198 Dong... Dong... Şi îmi spun, Dormi! îmi cîntă, Dormi! îmi şoptesc,

Dormi! murmură, Dormi! acolo, voci de negură albastră...

Ce îmi par cîntece de leagăn, şi mă readuc în vremuri de demult... o auzeam pe mama... apoi nimic... în faptul serii.

Pag. 198 M-am aşezat pe bancă ca altădată... cîţi ani să fie? Ea, ca şi altădată, s-a ghemuit pe bancă.

*

„întreaga mea operă îşi trage seva dintr-o concepţie despre lume şi viaţă de care e pătrunsă întreaga mea fiinţă. Eseurile mele literare ca şi cele filozofice, primul meu poem ca şi ultimul meu roman, într-un cuvînt tot ceea ce a ieşit din pana mea este puternic colorat, pot afirma acest lucru, de sîngele inimii mele în care idei elaborate lent şi îndelung de gîndire, de studiu, de viaţă, au pătruns încetul cu încetul,

s-au topit în iubirile mele, le-au ajutat să devină rezonabile şi au căpătat astfel o încărcătură pasională”.

★

„Acest rol providenţial constă în a coopera cu Cauza lumii, în a sprijini elementul uman superior, a cărui aspiraţie e să înţeleagă mai bine şi să iubească mai bine, în lupta sa cu elementul inferior, cu animalitatea care există încă în noi”.

Pp. 242-243 „pentru că în ceasul de faţă, datorită faptului că libertatea politică a fost cucerită aproape pretutindeni în Europa şi instituţiile liberale n-au funcţionat în general în aşa fel încît să justifice în faţa popoarelor sacrificiile prin care au fost cucerite, tineretul a încetat să mai aibă o pasiune pentru idealul urmărit cu atîta entuziasm de părinţi şi caută altele. El şi-l alege bucuros pe primul care îi iese în cale, idealul reformei sociale, căci el îşi face un titlu de glorie din numele de fraternitate şi lasă să se creadă că face apel la un sentiment de justiţie. E nevoie de un poet de geniu care să reia ideile spiritualiste pentru a le reîntineri şi care să ne ajute, pe noi, pălmaşii prozei, să înlocuim în inimile fierbinţi şi generoase concepţia despre viitor şi fericire ^...j printr-o concepţie care să împletească fericirea cu Adevărul absolut, Frumuseţea absolută cu Binele absolut”.

Pag. 243 „îmbinări incoerente de cuvinte bizar colorate sau bizar sonore, din care e imposibil să scoţi un sens oarecare, fapt care face să fie admirat de proşti vanitoşi care se cred inteligenţi şi de inteligenţi modeşti care se cred proşti”.

*

Pag. 244 „redea, în domeniul artei, idealizării pe care o realizează iubirea, rolul pe care ea l-a jucat odinioară şi pe care îl joacă şi acum în viaţă în folosul elementului uman superior”.

Pag. 244 „de la cele mai mici şi mai obscure cuvinte tehnice pînă la cuvintele cele mai bogate în culoare, în pasiune, în gîndire, de la ultimul cuvînt apărut în saloane sau pe stradă pînă la strămoşul lui aţipit în praful bibliotecilor, el va minut acest material cu dezinvoltură, vorbind pe înţelesul tuturor, dar îngăduindu-şi din cînd în cînd plasarea unui cuvînt vechi pe care l-a dezgropat cu multă pricepere”.

★

Pag. 244 „va evolua în acelaşi sens ca şi muzica instrumentală şi vocală, într-un sens wagnerian. înţeleg prin aceasta că melodiile facile şi regulate vor dispare din metrică şi mai ales că poeţii de mîine vor şti să se elibereze de orice convenţie, că muzicalitatea poeziei lor va fi mai logică, cu alte cuvinte că în cadrul ei îşi va face loc un strîns raport între mişcarea ritmului şi mişcarea gîndirii. Acest lucru cere geniu şi o extremă violenţă a sentimentului”.

*

Pag. 254 „Poetul pe care îl aştept, poetul tot atît de sensibil faţă de frumuseţea ideilor şi a sentimentelor ca şi faţă de frumuseţea fizică, va fi inspirat de iubirea cea mare. El nu

va avea preferinţe, îi va fi imposibil să facă o distincţie între iubirea şi opera sa, unde se va ascunde discret, asemenea umbrei care se ascunde în mijlocul flăcării, un suflet feminin ales. Acest suflet va da operei virile fineţea

care nu dăunează grandoarei, parfumul care se poate asocia cu simplitatea. Fără a-i dezvălui numele, în gîndul său poetul îi va da gloria cu care îl vor încorona oamenii. Şi el se va bucura conştient că a meritat-o, pentru faptul de a fi dezvăluit în el tot ce era divin în sufletul său, pentru faptul de a-l fi ajutat să-şi biruie slăbiciunile, pentru faptul de a fi fost pentru el ideea vie a m'siunii sale de poet, pentru faptul de a-l fi împiedicat să fie laş, să fie josnic”.

*

Pag. 260 Ce fericire unică, ce spaimă să simtă dragostea arzînd în ea, să simtă că e prima dar şi ultima, că soarta ei pe pănrnt era scrisă!

Ea îl vedea înainte-i pe tînăr ultima oară cînd, lăsîndu-l pe bătrînul doctor, se-ntorsese în oraş.

Era acelaşi palid chip, aceiaşi ochi niciodată uitaţi, aceeaşi mînă rece care i-a strins-o o clipă-n plus pe-a sa, acelaşi accent spart, într-un salut vulgat.

Pag. 260 Cînd pasu-i cunoscut ea auzea venind şovăitor; cînd lîngă ea, deasupra unei cărţi, sau a unei flori îşi apleca el capul; cînd ochii li se-ntîlneau pentru o clipă doar, o flacără plăcută îi străbătea tot corpul.

Pag. 26C Mamă, e-adevărat, eu nu ştiu niciodată să-ţi spun cuvinte dulci. Le păstram pentru el, dacă m-ar fi luat de soţie. Buzele-mi sînt avide de sărutări, dar de mi-ar fi dat voie, în fiecare seară, şi dimineaţă şi ceas de ceas i-aş fi sărutat mîinile. Dar acum, cuvinte şi sărutări vor muri îngropate înlăuntru-mi.

★

Pag. 261 , Te-am iubit, am plîns lacrimi vitale pentru tine, pe care-un piept viril le plînge doar o dată; de tine îmbătat am rătăcit pe străzi pustii, ca biciuit de furia vîntului şi-a ploii să-mi potolesc

înfierbîntata frunte; în amurg m-am pierdut în mulţimea de prin biserici, înconjurat de cînturi şi splendori, dar te-auzeam doar pe tine, te vedeam doar pe tine.

*

Pag. 261 Plec capul, închid ochii şi mă gîndesc c-aş vrea să fiu în lumea viselor, şi singur să mă plimb cu ea sub lună, să simt mîinile ei îutr-ale mele, şi să vorbim de dragoste duios, iar vorbele să şi le ducă vîntul.

*

Pag. 262 „Pentru mine ea era femeia care nu semăna cu nici o altă femeie şi eu o plămădisem din orgoliu din plăcerea inexprimabilă de a o stăpîni”.

Pag. 262 „Intr-un fel ea este acest voluptuos amestec feminin de frumuseţe, de ciudăţenie, de talent şi de orgoliu pe care-l căutam cu ardoare în prima mea tinereţe... Tot ceea ce am citit de atunci încolo despre dragoste, aşa cum o concep anumiţi aşa-zişi adoratori ai Frumuseţii, mi se pare a fi o frumoasă prostie în comparaţie cu extazul pe care o femeie ca donna Marina l-ar fi putut trezi în sufletul unui amant demn de ea”.

it

Pag. 262 „femeia nobilă, inteligentă, iubitoare pe care am glorificat-o în romanele mele posterioare, a reuşit totuşi să scape de această înfăţişare destul de rigidă, de această fantomă lipsită de concreteţe. Violet, Hélène şi Louise descind din Marina*.

INDICE DE NUME

Alcibiade - 31 Aleardi, *A*. - *169 Alvisi*, *senator - 32 Antonielli*, *S*. - *40 Arcari*, *P*. - *43 Ardigo*, *R*. - *298 Aretino*, *P*. - *40 Arias*, *G*. - *279 Ariosto*, *L*. - *11*, *296 Aristip - 31*

Augustin Sf. - 227, 228, 229, 240
Bach,]. S.- 249 Bakunin, M. - 133, 136 Balzac, H. de - 24 Banville, de, Th. - 34 Barzilai, S. - 64 Battaglia, S. - 128 Baudelaire, Ch. - 166, 167
Bergson, H. - 299, 300
Biagini, M. - 138, 141, 162,
177, 179
Binni, W. - 92, 93 Bismarck - 47, 123 Blondel, M. - 299
Boccardo, G. - 128 Bonfadini, R. - 279 Bonomelli, G. - 147, 131
Bonomi, I. - 232
Bontempelli, M. - 282, 294
Borghese, G. - 133
Borgia, C. - 40
Brehm - 128
Bresciani, L. - 103
Brilli, U. - 162
Brin, B. - 34
Buggini - 138
Burckhardt, J. L. - 39
Cadorna, R. - 234 C.aizzi, B. - 279 Candeloro, G. - 218, 232,
238, 239
Cappellini, A. - 33 Capuana, L. - 294, 302 Carducci, G. - 47, 133, 168, 177, 178, 188, 301 Caricle - 31 Cases, C. - 23
Castelli, A. - 76, 78, 88, 93, 173
Cavalcanti, G. - 91 Cavallotti, F. - 43, 63, 67 Cavour - 34, 213, 213
Ceneri, C. - 136 Cervantes - 281 Cesáreo, G. A. - 294 Chabod, F. - 42, 45, 46, 48, 68, 232
Chateaubriand, de, F. R. - 248
249
Chimenz, S. - 159, 164, 182- 184, 189 Clan, V. - 128 Ciño, (da Pistola) - 91 Comparetti, D. - 177 Conti, Angelo - 85, 94-95 Conti, Augusto - 298 Contini, G. - 23, 173, 184 Copernic - 275 Corbino, E. - 43 Corelli, A. - 249 Corradini, E. - 43, 146

Costa, A. - 134-139, 233 Crispí, F. - 7, 43, 46, 49- 54, 57, 60, 99, 148, 282 Critia - 31 Criton - 31
Croce, B. - 6, 8, 9, 16, 17, 18, 35, 40, 56, 61,96, 126, 127, 189, 193, 208, 232, 270, 293. 299, 301
D'Amico, S. - 305 D'Ancona, A. - 177 D'Annunzio, G. - 6, 7, 13, 26, 29-112, 130, 131, 140, 149, 164, 172, 177, 183, 271,
295-297
Dante - 118, 128, 129, 148, 154, 296
Darwin, Ch. - 226, 227, 229, 240
Debenedetti, G. - 163 De Bosis, A. - 29 Della Volpe, G. - 12, 21, 23 Depretis, A. - 54, 282 De Robertis, G. - 107 De Roberto, F. - 8, 277 De Sanctis, F. - 22 Di Pietro, A. - 169, 171, 178 Di Rudini, A. - 45 Donaţi, F. - 133 Dostoïevski, F. - 97, 152 Dupuy, locotenent - 285 Duse, E. - 158
Eberhardt, colonel -- 285 Einstein, A. - 300 Emery, C. - 128 Engels, F. - 12-13, 15, 24 Er coli (v. Togliatti)
Faa Di Bruno, E. - 35
Ferrante, L. - 275 Ferrari, S. - 134, 136-138, 141, 165, 171, 178, 179 Ferraris, M. - 43 Figuier, L. - 128 Flammarion, C. - 128 Fleres, U. - 294 Flora, F. - 40, 69, 70 Fogazzaro, A. - 6, 7, 26, 183, 199-272 Forti, F. - 177 Fortunato, G. - 279 Foscolo, U. - 45 Francesco d'Assisi - 154 Francheţii, L. - 279 Freud, S. - 159-160
Galilei - 228
Gallarati-Scotti, T. - 208, 215, 216, 220, 225, 239 Gandhi - 153-154 Gargiulo, A. -40, 41 Garibaldi - 137, 147, 154, 156, 157, 283, 285 Garin, E. - 6, 298, 300 Gentile, G. - 301 Gentiloni, V. O - 58 Gerratana, V. - 12, 22 Getto, G. - 195 Gianni Lapo - 91 Gioberti, V. - 219, 220 Giolitti, G - 5, 6, 9, 54-67, 146, 232, 278, 282 Giorgione - 97 Girolamo, San - 224 Gladstone, W. E, - 122-123 Gobetti, P. - 275 Goethe, W. - 17, 248 Goffis, C. F. - 130, 131 Goldoni, C. - 305 Govone - 279 Graf, A. - 301
Gramsci, A. - 39, 43, 52, 53, 54, 132, 140, 143, 148, 149, 152, 154, 155, 217, 232, 236, 276, 279

Grant, U. - 147 Gratry, A. A. - 210 Grigore al XVI-lea - 219 Grimaldi, fl. - 35 Gnercino, Il. - 249 Guerin, M. - 82 Guicciardini, F. - 296
Haeckel, E. - 228
Horaţiu - 176
Hugo, V. - 168, 249-250
James, W. - 299 Jemolo, C. A. - 49, 232
Kant, I. - 221 Keats,]. - 168 Kulişov, A. - 139
Labriola, Arturo. - 63 Lamartine, A. - 168 Lambruschini, R. - 220 Landi, S. - 275 Le Conte, J. - 226, 227 Lemonon, F. - 43 Leonardo - 38, 89, 130 Leon al X-lea - 40 Leon al XIII-lea - 7, 231-
236
Leonesi - 138 Leopardi, G. 116-119, 187,
264
Lincoln, A. - 147 Lipparini, L. - 135, 136, 139 Lolli - 138 Lomunov, K. - 153 Lo Vecchio Musti, M. - 272 Löwith, K. - 80, 81 Lucheni, L. - 123 Lucreţiu - 275 Lukács, G. - 13, 20 Luzzatto, G. - 43, 44, 54
Machiavelli - 40, 281, 296 Magliani, députât - 35 Malatesta, S. - 40 Mamiani, T. - 298 Manacorda, G. - 139 Mantegazza, P. - 127 Mantica - 294
Manzoni - 121, 219, 253, 256, 296
Marchesini, G. - 274 Marcovigi - 179 Martini, F. - 60 Martoglio, N. - 293, 294 Marx, K. - 12, 13, 15, 24, 139 Mazzini - 47, 137 Meda, F. - 216 Medici, preject - 285 Medici, de', L. - 91, 93 Mercatelli, L. - 143, 149 Messeri - 43 Meunier, V. - 128 Meyerbeer, S. - 249 Michelangelo - 38, 130 Michelstaedter, C. - 300, 301 Michetti, E. P. - 29, 69 Milton - 229
Momigliano, A. - 104, 110 Monteverdi, C. - 79 Monti, V. - 296 Morandi, C. - 232 Morandi, R, - 44, 55 Morasso, M. - 43 Mourey, G. - 71 Mozart, W. A. - 249 Murri, R. - 236, 298 Musset, de, A. - 168
Napoleon - 31, 109 Nardelli, G. - 282, 294 Nardi, P. - 199, 204, 210, 226 Nencioni, E. - 39 Nietzsche, F. - 29, 39, 41,

69, 71, 75-78, 80, 81, 82, 83, 84, 90, 92, 96 Nigra, C. - 128, 177 Nitti, F. S. - 279, 288 No feri, A. - 88, 92

Oberdan, G. - 47, 140, 141 Occhini, P. L. - 43, 68 Ojetti, U. - 294 Onofri, A. - 190 Orestano, F. - 77 Orvieto, A. - 42, 179, 181

Pancrazi, P. - 100-101, 104, 105

Paolucci, L. - 127 Papafava dei Carraresi, F. - 46 Papini, G. - 6, 207-208, 299 Pascoli, Giovanni - 6, 26, 98, 112-199, 271

Pascoli, Ida - 159-162, 182 Pascoli, Maria- 159-162, 182 Pascoli, Rafaelle - 179 Pasolini, P.P.- 177, 187, 188, 189

Passanante, L. - 138 Pavel din Tars - 156 Pavese, C. - 14, 187 Pergolesi, G. - 249 Perroni, F. - 216 Petrarca - 91, 163, 173, 296 Petrocchi, G. - 165, 168, 169 Petronio, G. - 23, 120, 297

Plus al IX-lea - 218, 234 Pirandello, L. - 6, 7, 8, 13, 26, 272-311 Pisacane, C. - 134 Pitre, G. - 128, 177 Plutarh - 38 Poe, E. A. - 168 Prati, G. - 169 Praz, M. - 70, 71, 74 Prezzolini, G. - 299 Pulci, L. - 233 Puppo, M. - 40

Quadri - 174, 179 Quadrotta, G. - 216 Quaiotto - 203

Rajna, P. - 128, 177 Raymond, M. - 167 Restori - 141 Robison, L. - 128 Romagnoli, E. - 294 Romano, A. - 133, 139 Romano, S. F. - 279, 280, 288, 289

Ronsard, P. - 93 Rosmini, A. - 220-224 Russo, L. - 306

Saint-Bon, amiral - 34, 37 Salata, F. - 47

Salomone, W. - 39, 63, 64, 67 Salvatorelli, L. - 232 Salvemini, G. - 67, 279, 288 Santangelo, P. E. - 32 Sapegno, N. - 10, 23, 24, 189, 193

Saracco, G. - 33 Savi, P. - 128 Schinetti, P. - 163, 166 Schopenhauer, A. - 89 Schumann, R. -- 249 Selva, G. - 206, 207 Seroni, A. - 171, 178 Serra, R. - 173 Shakespeare, W. - 248 Shaw, B. - 276 Shelley, P. B. - 97 Socrate - 31 Sofocle - 80

Sonnino, S. - 34, 39, 60, 279 Sorel, G. - 299 Spadolini, G. - 232 Spartacus - 142 Sperelli, A. - 91, 94 Spitzer, L. - 19, 22 Stecchetti, L. - 166 Stiavelli, G. - 177 Svevo, I. - 7 Swinburne, A. - 71

Teetet - 31 Taine, H. - 79, 297 Tasso - 296 Tennyson, A. - 168 Tilgher, A. - 273, 297 Togliatti, P. - 39, 61, 233 Tolstoi, L. - 97, 132-134 Toma d' Aquino - 221, 228 Torlonia, A. - 137 Torlonia, A. M. - 133 Trombatore, G. - 189, 208, 247, 268, 284 Tura, C. - 92 Valenti, G. - 44 Valeri, N. - 57, 59 Verga, G. - 7, 177, 295-296, 302, 307 Vicinelli, A. - 159, 160 Vico, G. B. - 126 Victor Emanuel - 157 Villari, P. - 152 Virgiliu - 120, 148 Vischi, L. - 127 Vita, G. - 174, 179 Vitrioli, D. - 120, 121 Volpe, G. - 42, 45, 154, 232 Wagner, R. - 75, 76, 78-80, 84, 90 Washington, G. - 147 Weber, C. M. - 80 Zangheri, R. - 139 Zàupa - 203 Zola, E. - 89-90 Zuccoli, L. - 293

INTRODUCERE 5

SUPRAOMUL 29

COPILUL 112

SFINTUL 199

CONŞTIINŢA CRIZEI *272*

Anexă 313

Indice de nume 333

Tehnoredactor: AURICA IONESCU

TIPARUL EXECUTAT LA:

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918" CoL tipo: 21,25 comanda nr. 1294